المركز القومى للترجمة

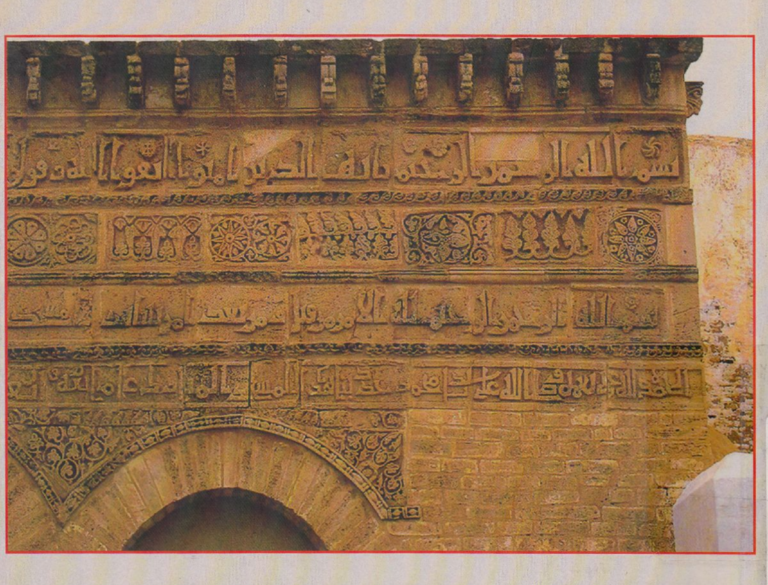
المشروع القومى للترجمة

باسيليون بابون مالدونادو

العمارة الإسلامية فى الأندلس
عمارة القصور

المجلد الرابع

الزخارف الجصية / المقربصات / النقوش الكتابية الكوفية



ترجمة: على إبراهيم المنوفى

مراجعة: محمد حمزة الحداد

1518

sharif mahmoud

العمارة الإسلامية فى الأندلس

عمارة القصور

(المجلد الرابع)

المركز القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1518
- العمارة الإسلامية فى الأندلس (عمارة القصور) - (مج الرابع)
- باسيليون بابون مالدونادو
- على إبراهيم المنوفى
- محمد حمزة الحداد
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

Tratado De Arguitectura Hispanomusulmana

Por:Basilio Pavón Maldonado

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

العمارة الإسلامية فى الأندلس
الزخارف الجصية - المقربصات - النقوش الكتابية الكوفية
المجلد الرابع

تأليف : باسيليون بابون مالدونادو
ترجمة : علـى إبـراهيم المـنوفى
مـراجـعـة : مـحـمـد حـمـزة الحـداد



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مالدونادو، باسيليون بابون .
العمارة الإسلامية فى الأندلس - عمارة القصور - المجلد الرابع .
تأليف: باسيليون بابون مالدونادو؛ ترجمة: على إبراهيم المنوفى؛
تقديم: محمد حمزة الحداد .
ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٣٤٨ ص ؛ ٢٤ سم .
١- العمارة الإسلامية فى الأندلس.
أ - المنوفى، على إبراهيم (مترجم).
ب- الحداد، محمد حمزة (مقدم).
جـ - العنوان. ٧٢٣,٣

رقم الإيداع ٢٤٢٢٦/ /٢٠١٠ ٢٠٠٩
الترقيم الدولى I.S.B.N. - 978 - 977 - 479 - 787 - 5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

الفصل السابع - الزخارف الجصية التاريخية

الفصل الثامن - المقربصات

الفصل التاسع
النقوش العربية الكوفية

الفصل السابع

الزخارف الجصية التاريخية

نظرة عامة :

يتسم تاريخ الزخارف الجصية، أو ثقافة فن الجص بأنه بحر كبير ومتلاطم الأمواج فى منطقة حوض البحر الأبيض المتوسط بدءًا بروما والعصر الإسلامى، وفى إسبانيا نجد أن الزخارف الجصية الإسلامية كانت متبوعة بالزخارف المدجنة والقوطية والبلاتيرية والباروك، وأمام هذا التنوع الهائل يصبح تقديم رؤية تاريخية شاملة أمرًا مهمًا، أو ما يمكن أن نطلق عليه تقييمًا فنيًا يتركز أساسًا فيما هو إسلامى ومدجن فى شبه الجزيرة الأيبيرية، وتتسم إسبانيا بأنها، مع العصر الإسلامى، أصبحت بلد البناء باستخدام الآجر والطابية والسقف الخشبى والتكسية بالزليج والزخارف الجصية ومونة الجير وهذا على أساس موروثها وتوجهاتها، وظل ذلك شائعًا فيها طوال ثمانية قرون. وأخذًا فى الاعتبار لهذا الواقع التاريخى فإن هذا الفصل يسلط الضوء على كل ما هو عربى أو متأثر به. وما يؤكد على أهمية الزخارف الجصية من المنظور التاريخى لدينا الكم الهائل منها وكذلك الإسهام الشمالى الأفريقى الذى يعتبر ملحقًا بهما، ومع الكم هناك التنوع والثراء، ومهما كانت جغرافية هذه الزخارف فإنها تحمل بصمة أسلوبية أو تقنية أو كتابية وذلك لتحديد الفترة الزمنية الذى إليها تُنسب، نظرًا لأنه فى أغلب الأحوال تصلنا هذه القطع دون تاريخ محدد.

ومن حيث المبدأ نقول إن فن الزخارف الجصية هو أحد الجوانب الفنية لدينا الذى لم تحظ باهتمام كبير، والسبب الرئيسى فى هذا أن الجص كان ينظر إليه على أنه مادة غير نبيلة مقارنة بالحجر أو الرخام وليس الأمر يتعلق بالصلابة والبقاء فلو تمت المحافظة عليه من الرطوبة لأصبح خالدًا. وهنا أشار أنطونيو ألماجرو إلى أنه إذا

ما كانت الرطوبة أو الخلل فى البناء تتسبب فى إحداث شروخ أو تهدم فى البناء، فإن هذه العناصر تزيد من حجم الجص وتكسر بنيته وتجعله يفقد التماسك ثم ينتهى به الأمر للوقوع والسقوط. وهذه الحالة يمكن مشاهدتها – ليس منذ سنوات قليلة – فى السراى أو القبة الملكية بقصر شنيل دى غرناطة، حيث نجد حوائطها الذى انفصلت عنها طبقة الجص (طَبَّلت) وأخذت تتساقط قطع منها ثم ضاعت ألوانها ماعدا اللون الأزرق. وهنا يجب أن نقول إنه ليس لدينا كتاب يعالج مسألة الزخارف الجصية الفنية الإسبانية بشكل منفرد، فقد كتب دييجو لوبث دى أريناس (ق ١٧) "الموجز فى الخشب الأبيض أو النجارة" وضمنه العديد من التقنيات النجارية للأسقف الإسلامية أو ذوات الأصول الإسلامية الذى استطاعت المقاومة والبقاء حتى ذلك القرن، لكن لم يحدث الشىء نفسه بالنسبة للجص. غير أنه كُتِبَت بضع صفحات بقلم مانويل جومث مورينو وتورس بالباس كمدخل للموضوع، أما بالنسبة للمحتوى الفنى للزخارف الجصية فقد كتبت: "الزخرفة الإسلامية فى الأندلس: الزخرفة الهندسية"، و "الزخرفة الإسلامية فى الأندلس: الزخرفة النباتية". وعكس هذا حدث بالنسبة للزخارف الجصية المدجنة فلدينا الكثير من الدراسات الذى ظهرت خلال السنوات الأخيرة فى صورة أبحاث نشرت ضمن "فعاليات الملتقى الدولى حول المدجّنات" وكان مقرها مدينة تروال، ومنها نبرز إسهامات كل من ماريا إيزابيل ألبارو ثامورا بالنسبة لأرغن، وبدرو خ. لابادو باراديناس بالنسبة لقشتالة وليون.

ولأول مرة نجد أنفسنا مهيئين للتأكيد على أن إسبانيا تضم المئات من الآثار أو المبانٍ الذى تحتوى على زخارف جصية يمكن تحديدها فى قباب وروابط (الرُباط) ومساجد ومآذن وقصور ومنازل لعلية القوم وصالات لاجتماعات رجال الدين وكنائس ومعابد يهودية ومصليات أضرحة، وكورس، ومنابر. هذا الجرد الذى لا ينتهى يمكن أن يتم بالزخارف الذى زالت من الوجود بإزالة مبانٍ مهمة من مدننا ومن البلدات العربية والمدجنة وما تحمل ملامح عصر النهضة، مثلما هو الحال فى القصر الأسقفى

سان خوان دى لابنتنثيا دى طليطلة، والقصر الأسقفى فى ألكالادى إينارس و٢صحن دير سانتا إنجراثيا دى سرقسطة. ضمت شبه جزيرة أيبيريا "إسبانيا" المبانٍ الحجرية والمبانٍ المشيدة بالطابية، والخشب والآجر والجص والجير، وكانت هذه المواد الأخيرة تقوم بدور التكسية للمواد الأخرى. وكنا حتى هذه اللحظة نفتقد وجود دراسة جادة ومنهجية للزخارف الجصية فى الحمراء، وهذا يعنى أن معارفنا عن هذه المجموعة الأثرية كانت أو لازالت غير كاملة، أضف إلى ذلك أن الأدب العربى خلال العصور الزاهية للإسلام يحدثنا عن مدن رائعة وقصور شيدت باستخدام الذهب وزمرّد وزجاج حجرى وفضة وبرونز وأحجار منقوشة، لكنها لا تشير من قريب أو من بعيد إلى الجص وزخارفه، رغم أن من المعروف أن القصور الأموية والعباسية فى المشرق والقصور فى المغرب الإسلامى - هى اليوم أطلال - كانت مترعة بالزخارف الجصية الملونة، وفى هذا المقام نجد الإدريسى وقد وقع فى هذا المحظور - سهوًا - حيث قال: إنه خلال القرن الثانى عشر أن قبة محراب المسجد الجامع بقرطبة كانت من الرخام المدهون، بينما برهن المعمارى فيلكس إيرنانديث على أن القبة من الجص، ومن جانبه يقول ابن صاحب الصالة إن قبة محراب المسجد الجامع بإشبيلية كانت من الجص.

هذه المادة كانت تسمى بالعربية قديمًا "الجص" وهى اليوم "الجبس" فى كل من المغرب، وكانت اللفظة القشتالية Al-Jez هى المصطلح الذى ظهر فى العديد من الوثائق المتعلقة بمبانٍ فى إقليم أرغن، وبالتالى نضيف إلى المصطلحات المستخدمة (yeseria-estuqueria) مصطلحًا آخر هو aljeceria، وسوف نتحدث بإيجاز عن السمات العامة التقنية للجص والتى يعرفها أكثر منا الضالعون فى الأمر من الخبراء والمعماريين والكيماويين والقائمين على أمور الترميم. الجبس هو سلفات الجير المطفى الذى اكتسب اللون الأبيض بصفة عامة، وهو مادة مقاومة وشديدة الليونة لدرجة يسهل معها أن نحدث بها أى خدش باستخدام أظافرنا، لكن المادة قد جفت منها الرطوبة باستخدام النار وسرعان ما تكتسب صلابة بعد عجنها بالماء، وهى تستخدم

فى البناء والنحت. هناك صنف من الجص يطلق عليه اللامع والجص الزجاجى فى شكل رقائق لامعة، ويتسم بالليونة والصلابة، فعندما نطفئه بالماء ثم نعجنه بماء الغراء يمكن استخدامه فى الدهان والتلميع إضافة إلى استخدامات أخرى. يأتى بعد ذلك الجص الأسود، ويطلق عليه المتخصصون في البناء الجص الرمادي، وهو مادة شائعة الاستخدام كطبقة أولي للسواتر والحوائط، وفوقه توضع طبقة من الجص الطرى، كما أنه المادة المفضلة فى أعمال البناء. وعودة إلى الجص اللامع **espejuelo** أو الجص المتبلور)، من خلال وثائق ترجع إلى القرن السادس عشر تتحدث عن الحمراء، نجد حديثًا عن شراء هذا الصنف من الجص بمكيال (يعادل اليوم ٥٥,٥ لتر) يطلق عليه **fanega** وكان يجلب من هضبة سانتا باولا ويستخدم فى علاج الجص الحائطى. وهناك مصدران مؤكدان يستخرج منهما الجص: سرقسطة حيث نجد حوائط القصور والأسوار الحضرية كانت كلها من الحجر الألباستر، وهو حجر جصى كان يستخدم بشكل أساسى فى الحصون الأرغنية مثلما نجده فى قلعة أيوب **Calatayud**، أما المصدر الثانى فهو إلبيرة (غرناطة)، وهذه المحاجر كانت عديدة خلال العصرين الرومانى والإسلامى حيث جرى استخدام الجص كمادة مفضلة فى الزخارف الأثرية. وبالنسبة للفترة الذى نحن بصدد الحديث عنها (العصر الإسلامى) نجد أن استخدامه بكثرة ابتداء من المسجد الجامع بقرطبة، والذى تم توسعته على يد الحكم الثانى، خلال النصف الثانى من القرن العاشر، رغم أنه كان مستخدمًا فى بعض ملحقات الصالون الكبير بمدينة الزهراء. نعرف أيضًا أنه كان يدخل مدينة الزهراء، بمعدل يومى، خمسمائة حمولة من الجص إضافة إلى شحنات أخرى من الجير لاستخدامها فى التشييد. وفى هذه المدينة الملكية نجد أن المونة الموضوعة بين الكتل الحجرية هى الجص، وفى فترة لاحقة فرضت خلطة الجير والرمل نفسها على الموقف، حيث كانت تستخدم فى الوزرات أو التكسيات المدهونة. ومن المعلوم أن الجير - الحجر الجيرى، هو عبارة عن كربونات الكالسيوم، وعندما يتم إحراقه يزداد صلابة ومقاومة عن

الجص، إلا أن هذا الأخير هو أكثر مرونة الأمر الذى يجعله صالحًا لاستخدامه كمادة للتشكيل الزخرفي. ومن الواضح أن النشاط الخاص باستخدام الجص قد انعكس على أسماء بعض الأعلام الجغرافية للمدن الإسبانية الإسلامية مثل حالة غرناطة، فقد ورد أنه خلال القرن الخامس عشر كان هناك شارع وحارة "للجص"، إضافة إلى شارع آخر يطلق عليه "فرن الجص". ومن الكاثار دى إشبيلية" نجد صحن الجص الذى يعتبر ملحقًا مهمًا من ملاحق الموحدى الذى شيد وزخرف بحيث كان الجص مادة من المواد الأساسية، نعرف أيضًا فى مرسية بلدة تسمى"Algezares الجصّاصين".

كان يطلق على كبير الحرفيين فى استخدام هذه المادة "عريف الجص" أو mazonero وقد ورد ذلك فى إحدى الوثائق الأرغنية الذى ترجع إلى العصور الوسطى، ويطلق عليه اليوم فى المغرب "معلمين الجص" أو البروفسور أو العريف الذى يعمل تحت إمرته باقى الفنيين، ومن جانبه نرى ابن صاحب الصالة يميز بين "عريف الجص" وبين باقى العرفاء، كما يحدثنا أنه عندما تم بناء مبنى فى جبل طارق (١١٦٠م) أمر الخليفة الموحدى باستدعاء كافة عمال البناء وعرفاء الجص من كافة أنحاء المملكة. وبالنسبة للربط بين الجير والجص نعرف أنه كان قائمًا ابتداء من الفترة السابقة على عصر الأسرات فى مصر القديمة، ثم العصر الرومانى والعربى الأموى فى المشرق. وإذا ما تحدثنا عن التشييد، قلنا إنه كان من المعتاد أن تغطى الحوائط بطبقة أولى من الجير والرمل الناعم ثم يتم تغطيتها بطبقة رقيقة من الجص وفوقها يتم الرسم بالطلاء المائى باستخدام المسطرة والفرجار، أما الوجه الآخر للجص فى مثل هذه الحالات فيتسم بمسطحاته غير المنتظمة والشقوق العميقة والتموّجات والخطوط المتعرجة الذى تساعد على تثبيته بشكل جيد. وكانت الحوائط الحجرية الذى يراد تغطيتها بطبقة من الجص، تتعرض للنّقر مسبقًا، ومن الأمثلة الدالة ما نراه فى إشبيلية حيث يستخدم الجص والجير فى أعمال الترميم الذى جرت

خلال ق ١٢ فى مسجد ابن عباس. وكان يطلق عليه – أى الجص – فى سرقسطة مسمى البيضاء لأن واجهات المنازل كانت مدهونة بالجير والجص. وهنا نشير أيضًا إلى عدم وضوح الرؤية بشأن المعنى الحقيقى لكلمة Yeso مقارنة بـ escayola، والحدود الخاصة بينهما، وهذا أمر نتركه لمعشر المتخصصين فى الأمر.ومن جانبه كتب تورس بالباس أن الـ escayola عبارة عن تراب الألباستر، بينما يرى آخرون أنها جص عالى الدرجة من حيث الجودة، ويتفق المتخصصون فى الجص على أنه يجب الحديث عن لفظة الجص بصيغة الجمع وليس المفرد، وهذا يعنى وجود أصناف من الجص لكل مكوناته، يجب أيضًا أن نفرق بين الجص و estuco، فهذا اللفظ يطلق على الجص المبرود بعد أن يكون قد جفّ، ثم إن هناك طريقة فنية للتعامل مع الـ estuco من الرخام المجزع.

الزخارف الجصية الملساء:

كان الملوك يكلفون عرفاء الزخارف الجصية بالقيام بأعمال تتسم بالروعة والجمال وقد ورث ذلك كل من البيزنطيين والعرب عن القدماء، وإذا ما تأملنا قائمة أبرز العرفاء فى هذا المجال لوجدنا من أبرزهم العرفاء العرب والمدجنين، وبفضلهم كان هناك ثراء زخرفى غير عادى عم كلاً من إشبيلية وقرطبة وطليطلة وقشتاوليون، وشرق الأندلس وليون، على مدار العصور الوسطى، وهنا أتحدث عن زخارف جصية ملساء ومزخرفة، حيث الأولى منها لا تخلو من وجود دور بطولة لها، ذلك أن المساحات الملساء الذى يتم تلميعها جيدًا تبدو وكأنها رخام وكأننا أمام عملية تكسية سطح الحائط، وكان هذا يعرف فى أرغن بمسمى "غسيل" أو "Jaharrar" (التمليط)، وفوق هذه الطبقة يمكن وضع أية زخارف بالحفر أو النحت أو دهان ما يمكن أن يشبه البناء بمداميك الآجر أو الكتل الحجرية، وهذا ما نجده فى بعض جدران مدينة الزهراء على شكل كتل حجرية مرصوصة بطريقة آدية وشناوى ذات لون أبيض، ويتم تحديد

مواضع المونة باللون الأسود أو اللون الأحمر المائل للبرتقالى، وقد استمر هذا التقليد فى العديد من الحصون الأموية والموحدية، مع وجود تغيير يحدث أحيانًا فى الألوان، حيث نجد البنى – الأصفر للكتل الحجرية. هناك العديد من الحصون الذى يطلق عليها "أقحوانية" bermejo، على أساس أن كتلها الحجرية مدهونة بالأحمر، أو أبراج "الفضة" نظرًا لما عليه من لون أبيض، هناك أيضًا أبراج "الذهب" فى نبلة، وفى إشبيلية نجد "برج الذهب" الشهير لأن كتله الحجرية مدهونة بالبنى على طبقة من الجص تغطى البناء الحقيقى المشيد من الطابية الخرسانية. وعندما كانت تسطع أشعة الشمس على البرج تنعكس منها ومضات ذات لون ذهبى. هناك أبراج أخرى، مثل الخيرالدا فى إشبيلية، مشيّدة من الآجر الذى يشكل المادة الأساسية، مغطى بطبقة من الجص مدهونة بآجر (أى دهان) ذى لون أحمر، أما المونة فهى عبارة عن خطوط غائرة وعميقة. ورغم أن حوائط الحمراء تضم حتى أيامنا هذه طبقات من الجص مدهونة باللون الأقحوانى نظراً لطبيعة التراب الذى تم استخدامه فى البناء، فإنها كانت بيضاء فى الأزمنة الخوالى، بالدهان على شكل كتل حجرية تحمل ذلك اللون أما الفواصل فكانت باللون الأسود، وهذا ما يمكن أن نراه اليوم فى الأطلال الكائنة عند بوابة إلبيرا بغرناطة.

كان هناك إقبال كبير على تقنية الرسم المُغَرفَت، فى إسبانيا وهو نموذج زخرفى للمساحات الخارجية حيث الجص والجير هما بطلا الحلبة. هناك صنفان من الرسم المغرفت: أولهما، طبقًا لبعض الباحثين، يرتبط بتقنية تسمى agramilado أو الرسم بالحفر الغائر سواء كانت الخطوط الهندسية مستقيمة أو منحنية، وفوقها يوضع اللون الذهبى أو البنى أو الأسود، وقد شهدنا هذه التقنية مطبقة فى مدينة إلبيرا والجعفرية وقبة الباروديين بمراكش، وبعد ذلك نراها مستمرة فى الحوائط الداخلية فى المنازل الكبرى للناصريين وبنى مرين، ابتداء من ق ١٣، إضافة إلى قصور الحمراء والعديد من الصور طبق الأصل داخل دور العبادة المدجنة الأرغنية، وفى تطيلة، وقد حلت هذه

التقنية – لأسباب اقتصادية – محل الزخارف الجصية المقلوبة أو المنحوتة الذى كانت تتسم بأنها أكثر كلفة. ويمكن أن يحل محل مصطلح agramilado مصطلح آخر هو "الزخرفة بالحفر incisa، فالمصطلح الأول مشتق من اسم الآلة المستخدمة فى الحفر gramil (المِحَزّ) المكونة من قطعتين من الخشب إحداهما ثابتة والأخرى متحركة لها أطراف معدنية لترسم فى طبقة الجص الشكل الهندسى المراد سواء كان خطوطًا مستقيمة أو ملساء. والاحتمال كبير فى سبق قصر الجعفرية فى استخدام هذه التقنية بالحفر خلال عصر المرابطين، ويفسر هذا الروّاج الذى كانت عليه التقنية طوال امتداد الفن المدجن فى حوض نهر أبرو، وعودة إلى الوحدات الزخرفية الحفر باستخدام الفرجار والمثلث أو المِحَزّ نقول إنها انتشرت فى المرحلة السابقة على استخدام الدهانات فى الوزرات أو الأجزاء السفلى لدور العبادة والقصور، مثل الجص فى مدينة ألبيرة ومنازل شانكا بألمرية، وهى تقنيات جرى تطبيقها أيضًا على الزخارف الجصية المنقوشة (المنحوتة)، وكان يتم تخطيط الشكل عن طريق الحفر ومنه نجد أن الجصاص يستخدم الأزميل buril ويصل بذلك إلى مستويين من الزخرفة أى السجادة الزخرفية الخلفية والزخرفة الذى نجدها فى المقدمة. جرى تطبيق الزخرفة بالحفر أيضًا على الخشب وخاصة دلف الأبواب، ومن الأمثلة على هذا ما نراه فى قصر موندراجون فى رندة، خلال العصر المتأخر، ولما كانت الزخرفة بالحفر تتسم برخص ثمنها وقلة الجهد المستخدم فإنها – ملونة – بلغت شأوًا كبيرًا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، وأصبحت علامة على الزخرفة المدجنة فى حالة تدهورها، كما ازدادت شيوعًا خلال القرنين ١٥، ١٦ ودخلت لتشارك فى هذا الشيوع الفتحات فى الأسقف Clarabaya القوطية على زمن الملوك الكاثوليك. نعود مرة أخرى إلى تقنية الغرفتة لنقول إنها عبارة عن وضع أشرطة من الجص البارز على الأحجار الخاصة بالجدران من الخارج، وأحيانًا ما نجد فى هذه الأشرطة تعشيق قطع حجارة صغيرة أو غيرها والغرض من هذا دعم الشريط ولأغراض زخرفية أخرى. وقد برزت بعض

أمثلة هذه الزخارف في شمال أفريقيا حيث درسها هـ. تراس، باست، ألاين وكاليه. هذه الفواصل الجصية يمكن أن تشكل تكوينات هندسية مثل اسطوانات متموجة إضافة إلى موضوعات أخرى، وهذا ما نراه على حوائط منازل مهمة في شيقوبية وأريبالو والأسوار البرتغالية. وقد بدأت في الظهور في المبانٍ الإسبانية الإسلامية خلال القرن الثاني عشر في العديد من الأبراج والحوائط الأندلسية والقشتالية. ويلاحظ أن أبرز نموذج من تقنية الغرفتة هو في أبراج باب أغناو بالرباط (العصر الموحدى). انتقلت هذه التقنية الذى يمكن أن نراها أيضًا في "أناشيد ألفونسو العاشر الحكيم" إلى القرن السادس عشر وضمت موضوعات هندسية ونباتية أخرى ذات صيغة عصر النهضة، ومن أمثلة ذلك المنازل الرئيسية في وادى آش (غرناطة).

وابتداء من العصر الرومانى كان من المعتاد وجود طبقة رقيقة من الجص في زخرفة الحجارة المنقوشة وكذلك بالنسبة لتيجان الأعمدة وكان الهدف هو المزيد من الصلابة الذى عليها القطعة المعمارية والحيلولة دون تآكلها بسبب الرطوبة ومرور الزمن وخاصة عندما تكون الحجارة جيرية ذات طبيعة هشة. وفوق طبقة الجص كانت توضع الألوان، وقد انتقلت هذه التقنية إلى مدينة الزهراء، كما أننا نلاحظ وجودها على الحوائط الملساء، ذلك أن نوع الحجر في هذه الحالة هو الحجر الجيرى الذى يتضمن بعض الأحياء المتحجرة .fosiles كان هذا السبب - وليس غيره - وراء المبالغة في استخدام الجص في المبانٍ الإسلامية سواء كانت من الحجر أو الآجر أو الطابية الخرسانية ومن أمثلة ذلك المسطحات الداخلية في الخيرالدا. وعلى ما يبدو فإن الآجر المدجن الذى كان أكثر مقاومة وصلابة من العربى لم يكن في حاجة إلى طبقة من الجص ولون من الخارج على الأقل.

جرى استخدام الجص أيضًا في الأرضيات ابتداء من مدينة الزهراء، وظل الأمر كذلك حتى القرن ١٦، وهو عبارة عن جص مطبوخ تحت درجة حرارة عالية ومخلوط بالزيت، وهي أرضيات ملساء وممتدة كانت تستخدم أساسًا في الحمامات والأجباب

حيث كانت الأرضية تدهن أيضًا - مثل الحوائط - بالغراء العازلة، وهى لون يتسم بالبقاء لمدد طويلة وأنه عازل لمرور المياه. وكان من المعتاد أنه مع مرور الزمن تُكسى هذه المسطحات بعدة طبقات من الجير والجص. وخلاصة القول بالنسبة للمبانٍ ذات طبقات الجص الملساء علينا أن نأخذ فى الحسبان أن المشهد المعمارى العام الإسبانى كان أبيض اللون خلال القرون الوسطى وكان ذلك بفضل العرب، فإقليم الأندلس كان أبيض بالجير وكان الجص أبيض، وكانت المساجد والكنائس المدجنة بيضاء اللون وملساء من الداخل، وتحدثنا المصادر العربية بإلحاح عن منازل مهمة وضيعات يطلق عليها مسمى "البيضاء"، وتطلق هذه الصفة كاسم على بلدات وقرى، وعندما تحدث الشعراء عن مدينة الزهراء من الخارج، ومن بعيد، يرونها كأنها الظبى - أى الجبال ذات اللون الداكن - تمسك أطرافه بعروس ترتدى الفستان الأبيض. كانت قرارات بعض المعماريين فى الترميم خاطئة عندما تركوا الآجر مكشوفًا داخل كنائس مدجنة وكذلك بعض المساجد بينما كانت الجدران بيضاء اللون فى الأصل. وقد بقى معبد سانتا ماريا لابلانكا على حاله من البياض، أما فى إشبيلية فقد ظل البرج أبيض وهو الكائن بين بوابة مكارينا وبوابة قرطبة. ومؤخراً تأكدنا من استخدام مونة من الجير المخلوط بالصمغ العربى خاصة فى الدهانات الحائطية - الوزرات الإسبانية الإسلامية - بدلاً من الجص، وفوق هذه الطبقة كان يتم إعداد طبقة للحفر وهى كلها خطوات سابقة على الزخرفة النهائية الذى غالبًا ما تكون مدهونة بلون الغراء. ويرجع نجاح المونة من الجير إلى مقاومتها للرطوبة.

المبانى المزخرفة :

نعرف أن جومث مورينو صنف المبانٍ، حسب طبقة الجص، إلى مبانٍ ملساء ومبانٍ مزخرفة، وهذه الأخيرة هى محط اهتمامنا الأول، إذا اقتصر فيها فن الزخرفة الجصية والجص المنقوش الذى لقى معاملة ظالمة فى الدراسات الخاصة بتاريخ الفن،

وهنا نجد أن البعض أشار إلى أن الزخرفة الجصية ليست فنًا بمعنى الكلمة بل من الحرف artesania وبالتالى هو نتاج حرفيين. وهنا نقول إن علينا أن نزيل عن العمارة الإسلامية والمدجنة كل الزخارف الجصية والزخارف بالحفر، وعندما نفعل ذلك نجد أنها فقدت نسبة كبيرة من جوهر الفن العربى كأسلوب، وبدون الزخارف الجصية تفقد المبانٍ دعامة مهمة تتعلق بالترتيب التاريخى، فداخل المساجد والكنائس والقصور لو كان بلا زخارف جصية يصبح كأنه الإلياذة أو الأوديسا ولكن بدون أبطال، وتصبح المبانٍ صماء ذات مساحات بدون روح وهيكلاً ليس له صفة، غير أن هذه الرؤية لا تعنى الانتقاص من قدر العمارة العربية المحضة أو المدجنة، إذن فإن العرب كانوا يعشقون الزخارف الجصية ويقفون موقفًا وسطًا بين المشاهد وبين الأعمال الزخرفية وكأننا نشهد حوارًا متصلاً للغة جمالية، ويعتبر المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة المبنى الإسبانى الفريد الذى تتضافر وتتناغم فيه العمارة والزخرفة من أجل مقصد جمالى موروث من المبانٍ الموحدية. وخلال إسبانيا العربية والمدجنة نجد أن الزخرفة الجصية تغوص بنا فى أعمال التاريخ، كما أن الأرابيسك يضرب بجذوره فى أعماق عناصر زخرفية رومانية قديمة وغربية، وكذلك هلنستية، وفارسية وأموية وعباسية مشرقية وفن عصر الخلافة فى قرطبة. وعندما نقوم بإطلالة دراسية عميقة على الزخارف الجصية نستشف كل الأصداء الذى تناغمت بشكل رائع وتقنية فريدة، وتكاد تصل هذه الحيوية التقنية إلى ما هو غير معهود لدرجة أن القليل من الخبراء يتساءل عما إذا كانت حوائط الحمراء مزخرفة بالرخام. لقد زالت الحدود الفاصلة بين الحجر والجص عند العرب لأنهم استطاعوا أن يرتفعوا بثقافة فن الزخرفة بالجص إلى الدرجة النبيلة الذى يجب أن تكون عليها.

كان ليوبولد وتورس بالباس أحد المتخصصين الذين أولوا الزخارف الجصية مكانة مناسبة، وهو المهندس المعمارى الذى تولى أمر ترميم الحمراء والحفاظ على الأثر لعدة سنوات. وقبله نجد أن جومث مورينو يعترف بأن "الجص أصبح فى

المسجد الجامع بقرطبة المادة الزخرفية الأولى، وكان كذلك مادة بناء وكان ذلك من خلال عدة طرائق غير مسبوقة، فكافة الفراغات الذى تسبق المحراب كلها من الجص (محراب المسجد الجامع بقرطبة)، ولم يطرأ أى تغيير على شكل الحجر الرملى المنحوت والمشيدة به مدينة الزهراء وكانت له مزايا مهمة من حيث الالتصاق وغيره الأمر الذى كان سببًا فى نجاحه وتطوره كنظام زخرفى". وكان يتم دهان كل هذه الزخارف بالأحمر والأزرق، ومع مرور الزمن يضاف اللون الأخضر والأصفر أو الذهبى. إذن يمكن القول بأن تاريخ الجص فى العصر الإسلامى فى الأندلس ولد فى المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر، كما نسجل بعضًا منه فى "الصالون الكبير" بمدينة الزهراء الذى شيدت عام ٩٥٢م، ومن المؤكد أن الجص كان يستخدم فى هذه المدينة الملكية وذلك لتتويج زخارف أو ترميم ما تعرضت له بعض الكتل الحجرية من بعض التكسير أثناء البناء.

وحديثًا عن زخارفنا الجصية نتساءل: هل ولدت خلال القرن العاشر من خلال الإلهام أو العدوى من طبقات الجص الذى نجدها فى القصور العربية المشرقية؟ هما تساؤلان يستحقان منا إجابة حتى ولو كانت تقريبية، وهنا سوف نقوم بمراجعة للجص الزخرفى من مشرق البحر المتوسط إلى مغربه حتى يصل إلى قصر الحمراء الذى يعتبر حجر الأساس فى الزخارف الجصية وجماع عدة تأثيرات تلاقت هنا وكانت قريبة أو بعيدة عن بعضها. إن هذه الزخارف الصلبة المليئة بالعناصر الفنية تبدو وكأنها انعكاس للبذخ والثراء الذى كانت عليه حضارات قديمة، كان الرومان يستخدمون الجص المنقوش أو المفرّغ لزخرفة الحوائط الداخلية والأسقف أو القبو ثم يجرى دهانه. ولم تكن التقنية المستخدمة تختلف كثيرًا عن تلك الذى عليها الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية بنموذجيها، أى الجص المنقوش بشكل مباشر، والمفرغ أو المقولب أى الجص المقولب. وبالنسبة لنقش الجص الأبيض أو البنى فإنه يجرى نقشه عندما يكتسب الصلابة الكافية، وكانت هناك أداة من الحديد تستخدم فى

النقش ومن هنا أتى اسمها العربى "نقش- حديد"، حيث كانت تطلق هذه التسمية فى الجزائر وتونس. هذه هى نظرية جومث موريتو الرجل الذى يدافع عن النقش على الجص الصلب، ففوق الطبقة الجصية كان يجرى وضع الرسم مسبقًا للشكل الهندسى أو النباتى وبعد النقش توضع الألوان. ويرى باحثون آخرون، وعلى رأسهم تورس بالباس، أن الجص كان يتم نقشه وهو لازال طريًا دون أن يجف. غير أنه بقى أن نعرف الطريقة المتبعة لتأخير عملية التصلّب السريع للجص. وهنا يقول صلاح الدين بأنه كانت تضاف كمية من الملح إلى عجينة الجص كما كان يفعل ذلك العمال فى تونس فى ذلك الزمان. وهنا يمكن القول بأن تأخير تصلب الجص يرجع إلى استخدام ماء الغراء Cola بنسب مختلفة حسب المكان. وفى أيامنا هذه نجد الفنيين المغاربة يقومون بنقش الجص عندما يجف، وإذا ما جف بعد مرور عدة أشهر يتم تليينه برش الماء عليه الأمر الذى يساعد على إدخال تعديلات على الزخارف.

وأمام تقنية النقش المباشر نجد تقنية تفريغ الجص، والقولبة فقد كانت تقنية أكثر سرعة، وهى عبارة عن لوح مخرم من الخشب أو الفخار والمعدن، يستخدم بالضغط به على طبقة من الجص الطرى ينجم عن ذلك كلاشيه مفرغ أو نيجاتيف كان يطبق على وحدات جصية أخرى كان يتم تثبيتها فى الحائط للزخرفة، ومن خلال هذه الممارسة تصبح أمامنا سلسلة من الوحدة الزخرفية فى الأفاريز ذات الزخارف الهندسية أو الأطباق النجمية والموضوعات الزخرفية النباتية. إذن كانت هذه التقنية صناعية أو ميكانيكية شائعة الاستخدام فى غرناطة القرن الرابع عشر، وقد شهدنا فى بعض الزخارف الجصية "فى مكانها" بعض مسامير التثبيت رغم أننا لا نعرف فيما إذا كانت قد وضعت أثناء عمليات الترميم أم لا، كما لوحظ أن الغائر والبارز فى الزخارف كان قليلاً إذ لم يتجاوز من ٢ إلى ٣ سم، وبالتالى يقل فيها تأثير الظلال والضوء، غير أنه عندما يتم وضع الألوان نجد أنفسنا أمام تأثير طيب لكثافة الألوان وخفتها وخاصة اللون الأحمر فى الحوافّ، وكذلك الأزرق باقى الألوان فى التوريقات

والنقوش الكتابية. وهناك وثائق تتعلق بقصر الحمراء خلال القرن السادس عشر تشير إلى القوالب المستخدمة على يد المرمّمين خلال ذلك القرن: مثل حساب الحصول على كميات شمع العسل والغراء، والسمك من أجل الحصول على القار belun، لإعداد قالب من الزخارف الجصية، وكذلك الحصول على الطين الملون لقوالب الزخارف الجصية. لكن لا يبدو أن هذه التقنيات قد ولدت من رحم الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية، إذ عثر على قطع من الزخارف الجصية المنقوشة فى بلدات رومانية، وهى إما مربعة أو على شكل وردة ترى فى أعماقها بقايا لون أزرق أو أحمر أو أبيض أو أسود من أجل إبراز القيمة الفنية للنقش، وكذلك نجد فيها نوعًا من التوازى المُرْضى بين العمق والبروز. وقد عثر على منطقة أثرية رومانية مهمة فى هذا المقام فى بلدة بيّا خويوسا (أليكانتى، ق ٣)، ويوجد بظهر بعض هذه القطع آثار تدل على أنها كانت تضم أشكالاً ملصوقة، إضافة إلى أخرى بتأثير البوص. وتتسم درجة لون الجص بأنها تميل إلى الصفرة مع وجود اللون البنى عند الخلط، وربما يمكن أن يضاف غطاء من قشر البيض المدقوق للوصول إلى اللون العنبرى الذى كان يستخدم أيضًا فى بعض الزخارف الجصية العربية التونسية. ويرى السيد/ بِلْدا، مكتشف الزخارف الجصية فى أليكانتى ودارسها، أن العملية كانت تبدأ بوضع طبقة على الحائط عبارة عن خليط من الجير والجص، وبعد أن تجف يتم رسم العناصر الزخرفية وتكويناتها، ويتم بعد ذلك نقش كل شىء فى مكانه. ويلاحظ أن جماع النقوش الزخرفية هنا هو رومانى أو هلنستى. هناك مكان أثرى آخر وهو كوكوسا (بطليوس) حيث نجد طبقات من الجص يبلغ سمكها ٦ سم وزخارفها هى النقش البارز المدهون، ويقول المكتشفون بأن النقوش البارزة كان يتم إعدادها من خلال قوالب وتطبيقات لبعض القطع الذى تم قولبتها مسبقًا مثل رءوس إنسانية، وهى أشكال أطلق عليها القديس إيسيدورو فى مؤلفه Etimologias (جذور) ."Plastice" وفى أفريقيا تبرز لدينا المنطقة الأثرية Djemila حيث الحوائط مكسوّة بطبقة من الزخارف الجصية الملونة وبها أشكال آدمية وحيوانية ترجع إلى العصر الرومانى المتأخر.

السبق التاريخي: المشرق الإسلامي والشمال الأفريقي:

هناك فصل مهم في تاريخ الزخارف الجصية يتعلق بالمشرق العربي، وهنا يرى بعض الباحثين أن المشرق هو مرحلة المهد للزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية. وفي هذا المقام ربما علينا الحديث بشكل أساسي عن التوازيات الذى ظهرت والتي اعتمدت على الموروث المشترك الهلنستي البيزنطي، ففي ستيفون Ctesifom عُثِرَ في مبانٍ ملكية (ق ٣) على زخارف جصية تكسو الحوائط بالكامل ومعها أقبية الإيوانات، وهي عبارة عن طبقات من الجص المخلوط بالرمل، ونقوش بارزة تم إخراجها باستخدام القالب، مع وجود اللونين الأحمر والأزرق، وأحيانًا ما نجد اللون الذهبي. ظل هذا التقليد الساساني في القصور الأموية في سورية القرن الثامن، حيث نجد خربة المفجر وقصير عمرة وقصر الحير وخربة المنيا. ويلاحظ أن قصر خربة المفجر يضم حوائط وأعمدة من الكتل الحجرية عليها طبقة من الجص المنقوش أو المفرغ، أما من حيث الموضوعات الزخرفية فهي هلنستية من سوريا، وقد شهدنا من بينها تشبيكات ذات خطوط هندسية من المادة الخام نفسها. وبعد انتهاء العصر الأموي، نجد أن المشرق قد سيطرت عليه الخلافة العباسية حيث نلاحظ أن كافة منشآتهم من الطوب اللبن والآجر وكذلك الجص كمادة لكسوة الحوائط حيث نجد واجهات زخرفية غاية في الروعة، وفي هذا المقام علينا أن نعترف بوجود نوع من التوازي مع المنشآت الإسبانية الإسلامية، أو على الأقل، جذور متوسطية تربط بين هذا وذاك. وَضُحت ملامح الفن خلال العصر العباسي في قصور سامرًا - شمال بغداد - وعلى شواطئ نهر دجلة، حيث نجد هناك الزخارف الجصية المنقوشة، وهذه الزخارف ذات ثلاثة أساليب مختلفة تبدأ من الأسلوب الخطي وتنتهي بذلك الأسلوب الطبيعي، وقد جرى تنفيذ هذه الزخارف بشكل أساسي على الوزرات وإطارات الأبواب والكوّات والنوافذ، لكنها تصبح طبقة ملساء تمامًا في باقي الحوائط. وقد وصل تأثيرها إلى منشآت في نيسابور ومسجد ناين بإيران وفي الضفة الغربية لنهر الأردن حيث مسجد بلْك Balk.

غير أن أبرز هذه المنشآت جميعًا هو مسجد ابن طولون بالقاهرة (ق ٩) حيث نجد فيه الأساليب الجديدة، المطبقة فى سامرا، فى الأفاريز العليا والتيجان وبطون العقود حيث تتسم الزخرفة بكثافتها مشكلة بذلك أسلوبًا متكاملاً لابد أنه أحدث تأثيره فى صياغة بطون العقود الزخرفية فى عمارة الموحدين بالأندلس. وتساعدنا الزخارف الجصية الطبيعية فى سامرا على أن نميز ورق الكرْم وعناقيد العنب وثمر الرمّان سواء كانت مفردة أو فى شكل زهور داخل ميداليات **medallones** من ستة وثمانية وحتى اثنى عشر فصًا، وأحيانًا ما نجد هذه الوحدة الأخيرة فى تبادل مع لوحات يمكن أن نراها أيضًا فى جامع ابن طولون وبالنظر إلى التقنية المستخدمة فى إخراج هذه الزخارف عبارة عن عجينة من الجص أو خليط منها من اللون الأسود أو الرمادى ويتم وضع الزخارف فوقها مباشرة اعتمادًا على خطوط متعرجة وغائرة غير عميقة، يتم الحصول عليها باستخدام أزميل، مع غلبة اللون الأزرق الفاتح واللون المسمى **bermellon** (الأحمر القرمزى). وكان لكل غرفة عناصر زخرفية مختلفة، وهذه عادة شائعة فى العمارة الإسبانية الإسلامية. كما أن مصر، ذلك البلد الذى استثمر الزخرفة الجصية العباسية حتى فترة متقدمة من القرن الرابع عشر، تركتها (أى الزخرفة) فى القصور الفاطمية القريبة من القيروان فى تونس.

وفى الشمال الأفريقى خلّف العرب أيضًا عناصر مهمة من الزخارف الجصية حيث نجدها فى سدراته شرق الجزائر، حيث توضح منشآتها (ق ١٠، ١١) وجود مجموعة من الموضوعات الزخرفية المهمة مثل النقوش الهندسية والنقوش الكتابية كانت غير معروفة فى الفن العباسى فى هذا المقام، فالحوائط هنا من الدبش، أما المونة الذى فوقها فهى من الجير والجص ويطلق عليها **timsent** تمسنت، وإذا ما تحدثنا عن بعض الجوانب الزخرفية قلنا إن الزخارف الجصية فى سدراته قريبة جدًا من الإسبانية الإسلامية، ولا شك أن هذا بسبب التأثير المشترك الهلنستى البيزنطى الذى تلاحم فى قرطبة مع الموروث القوطى.

الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية - ق ١١ ، ١٢ :

رأينا قبل ذلك أن استخدام الجص في مدينة الزهراء كان قليلاً مقارنة بالمسجد الجامع في قرطبة (ق ١٠) حيث كان لهذه الزخارف قصب السبق وخاصة في القباب الثلاثة الكائنة أمام المحراب وفي المحراب نفسه. وهنا نلاحظ أن قرطبة هي الذي ترسم معالم طريق الزخارف الجصية في قصور ملوك الطائف خلال القرن الحادي عشر، والتي لم يصل منها من هذه المدينة إلا جزازات من الجص عثر عليها في "ميدان الشهداء" وهي قطع تدل على أسلوب خلافي متطور بوضوح في تواز مع المشغولات العاجية، مثل تلك القطع الذي عثر عليها في مدينة إلبيرة (غرناطة) الذي تعتبر سابقة أساسية للزخارف الجصية الجديدة الذي ستبلغ نضجها على الحوائط والعقود في الجعفرية بسرقسطة، وفي بالاجير وعقود قصبة ملقة ومنازل الأعيان في طليطلة، وفي ألمرية نجد مسجد سان خوان المدينة. نرى في هذه الزخارف أبرز النماذج للزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية الذي سوف تكون لها الغلبة في منشآت المرابطين في الشمال الأفريقي مثل مسجد تلمسان وجامع القرويين بفاس وقبة الباروديين بمراكش، وقد جرى في هذه الفترة الحفاظ على الثراء الزخرفي لمقارّ الإقامة خلال القرن الحادي عشر بما يضم من سعفات مدببة وسعفات مصحوبة بالأشكال الأسطوانية وأحيانًا ما نراها مزهرة، ونوعًا من الوميض الذي يتمثل في ظهور الأكانتوس على استحياء وظهورها كذلك في المقربصات، وهذه أصناف من العناصر الزخرفية تجد لها في الجص الوسط المناسب لتتواءم مع العقود والقباب وبالتالي نجد الإرهاصات الخاصة ببداية تطور المقربصات خلال القرون اللاحقة.

سرعان ما قامت المملكة الموحدية (١١٤٥م-١١٤٧م) ذات العمر الطويل في كل من إفريقيا والأندلس بتقليل درجة الثراء الزخرفي السابق، ومع هذا فإن الفنانين الموحدين قد أفادوا بكثير من الأشكال والتكوينات الزخرفية وجرى إدخال التقشف عليها، حيث نلاحظ أنه فن تطور بسرعة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر

بفقدان الثراء الفنى والميل إلى التقشف، ولم يأت هذا التوجه عن طريق المرابطين وإنما بسبب طبيعة العصر حيث خبا نجم العرفاء الذين ملأوا المساجد والقصور بأغنى الفنون الزخرفية خلال الأزمنة الماضية. إذن نجد أن العقود الأولى من ق ١٣ هي بمثابة فترة مختلفة عن تلك الذى قام فيها السلطان الموحدى الذى عندما دخل فاس – كما أكد ذلك هـ. تراس فى دراسته – أمر بوضع طبقة تغطى الزخارف الجصية المرابطية فى مسجد القرويين ذلك أن هذه العناصر كانت تلهى المصلين عن التركيز فى العبادة حيث سيلهيهم عن ذلك النظر إلى الزخارف الجميلة والمتنوعة على الحوائط والقباب والتى يمكن من خلالها قراءة اسم العريف وهو إبراهيم بن محمود. غير أن هذه القيود الذى فرضها الموحدون لم تكن على نفس الدرجة فى كل المناطق وبالقوة نفسها، حيث جرت مخالفتها فى داخل المنازل الرئيسية خلال القرن الثالث عشر، وذلك فى إطار خطوات متسارعة تميل إلى الثراء الزخرفى، وسندنا فى هذا ما نراه فى مساجد القاهرة الذى ازدانت بهذه الزخارف على أيدى عرفاء أندلسيين هاجروا إلى مصر خلال العقود الأولى من هذا القرن. ومع هذا كان لما هو موحدى قول الفصل فى البعد المعمارى للزخارف الجصية والنباتية ذات الأسلوب المتكامل من سعفات مدببة، قليلة الثراء، ونقوش كتابية عبارة عن آيات قرآنية بالخط الكوفى ذات إخراج رائع، وأحيانًا ما نراها فى قطاعات متراكبة وعقود متعددة الخطوط، موروثة عن المرابطين، وعقود مفصصة ذات خطاطيف أو تجعدات وفيها أيضًا نجد مسننات مثلما نرى فى أضرحة الموتى بجامع القرويين بفاس. انتصرت المعينات التى شهدناها فى الخيرالدا وفى البوائك الخاصة بصحن الجص بقصر إشبيلية، الذى يعتبر الرمز الزخرفى المهم فى عمارة الموحدين. ومن هذا الأسلوب – ق ١٣ – الذى يميل إلى التقشف نجد الحوائط وقد أصبح نصفها ذا ثراء زخرفى واضح والنصف الآخر أملس، وهذه الجمالية الذى ترجع إلى بدايات الفن النصرى بغرناطة (١٢٣٨–١٢٤٧م) نراها وقد أخذت تستقر فى هذه المدينة من خلال القصور ومنازل علية القوم

مثل الغرفة الملكية، ومنزل خيرونس، ومنزل العملاق في رندة، وفي الحمراء، نجد الزخارف الجصية لقصر بني سراج. أما في شرق الأندلس فنجد زخارف "القصر الصغير" بدير سانتا كلارا دي مرسية، ومنازل أخرى في أوندا Onda (قسطلون) وهنا لا نستثني المرحلة الأولى للمدجنات القشتالية وكلها متأثرة بالفن الموحدي الخاص بمقارّ الإقامة أي "الميل إلى الموحدية" الذي تزعمته غرناطة وربما كانت معها إشبيلية.

من المهم أيضًا أن نتعمق في كافة هذه الزخارف الذي لا تخلو من خطرات وتأثيرات موحدية، وحتى نسير في هذا الطريق علينا أن نسلط الضوء كثيراً على الفن الموحدي الذي درسه بعناية شديدة ج. مارسيه و هـ. تراس. يقوم هذا الفن على دعامتين أساسيتين: التطور الكبير الذي تشهده في المساحات المربعة والأشكال الهندسية ودقة رسم الخطوط والفراغات الخالية أو الملساء الذي تدخل في تبادل مع وحدات أخرى ذات زخارف متقشفة، أو ذات أقصى قدر من التبسيط للثراء الزخرفي المرابطي بما في ذلك السعفة حيث يلاحظ أن الأشكال الأسطوانية المعلقة والأشكال المدببة تميل إلى التقشف، وأخذت بذلك تخرج سعفة ذات اسطوانات ملساء بها نقطة في الوسط وعلى شكل مثلث. وأكثر السعفات تمثيلاً هي الملساء ذات النقوش الغائرة وذات النماذج المختلفة حيث أخذت دور البطولة في الزخارف. ويلاحظ أن النقوش الكتابية بلغت شأوًا كبيرًا سواء كانت بالخط الكوفي أو المائل، وقد بدأ هذا الصنف الأخير مع الفن المرابطي. وبالنسبة للمقربصات أو المقربصات الذي دخلت الأندلس على يد المرابطين، فإننا نراها في القباب وأخذت تتواءم لأول مرة مع داخل العقود ذات الستائر. وقد لاحظ تراس في الزخارف الموحدية نمطين أو أسلوبين، أولهما الرسمي الذي يتسم بأقصى قدر من التقشف وهذا مطبق على المساجد الأفريقية الكبرى، وثانيهما به ثراء زخرفي بدرجة ما، دون مبالغة، وهو الذي كان يتخذ موروث عصر ملوك الطوائف وسلاطين المرابطين نبراسًا له. ومعنى هذا أن إسبانيا القرن الثاني عشر شهدت كل شيء رغم أن التقشف كان السمة الغالبة على أغلب المنشآت.

وعلى هذا فإن الموروث الموحدى الذى يتسم بشىء من الثراء فى مرحلة من مراحله هو ما نطلق عليه "الميل إلى الموحدية" حيث فرض هذا التوجه نفسه فى غرناطة، وكانت بداية ذلك فى النصف الأول من القرن الثالث عشر، حتى جاء قصر الحمراء، خلال بداية القرن التالى، وفاجأنا بزخارف جصية ذات ثراء وتقنية غير معهودة تشير إلى تلك الأزمنة الخوالى، وفرضت الحوائط المزخرفة بالكامل نفسها على المشهد ابتداء من المنشآت الأولى خلال عصر محمد الثالث، كما أن الممارسة المستمرة الذى قام بها عرفاء الجص وتناقلها الأبناء عن الآباء والأجداد من خلال التقنيات والعمل المتقن لم تعرف أية حدود لتطورها اللهم إلا البعد الدينى أو ما يضعه الملوك من قيود، وهؤلاء كانوا يطمحون أن تكون مبانيهم ذات ثراء وبها مظاهر البذخ من خلال الزخرفة الجصية. وظل هذا الخط قائمًا طوال القرن الثالث عشر والرابع عشر، ووضحت التوجهات الدينية الموحدية فيه فى النقوش الكتابية لبعض الآيات القرآنية، وعبارات المديح وعبارات "الحمد لله على نعمه"، "لا إله إلا الله"، والشهادتين "لا إله إلا الله محمد رسول الله". وبشكل دائم جرى عدم ذكر اسم العريف الذى ينفذ الزخارف الجصية، مخالفة بذلك لما وجدنا فى مسجد القرويين من ذكر اسم العريف، أضف إلى ذلك عدم ذكر تاريخ البناء كما كان معهوداً فى الزخارف الجصية فى مسجد توزور بتونس، أى أن الزخرفة الجصية الغرناطية أخذت ترتقى دون تحديد للتاريخ ودون ذكر لاسم العريف أو المشرف على التنفيذ، وكذا عدم ورود اسم العاهل أو السلطان حتى عصر إسماعيل الأول.

ومن مؤشرات النضج والشهرة الذى حازتها الزخارف الجصية الأندلسية خلال القرن الثالث عشر (إضافة إلى الزخارف الجصية الذى أشرنا إليها فى القاهرة خلال النصف الأول من ذلك القرن) ما نراه من الانتشار الواسع لها فى شرق الأندلس والمناطق القشتالية، وهذا ما وجدناه فى مرسية وأونذا وشاطبة وطليطلة، كما ذاع صيته وتأثيره فى أراضى شمال أفريقيا. وفى هذا المقام يخبرنا ابن سعيد أنه خلال

ذلك الزمان أمر العاهل الحفصى - لتونس - أبو زكريا باستقدام معماريين أندلسيين لإقامة منشآته، وأضاف ابن خلدون أنه خلال عام ١٢٥٣م جرى جلب عرفاء من الأندلس لتجميل الحدائق التونسية المترعة بالسرايات (الأكشاك) والعقود والأعمدة. وبذلك فإن مسجد القصبة بتونس يحمل بصمات واضحة للفن الغرناطى مثلما هو الحال فى بات لالا ريحانة فى مسجد القيروان الكبير، وهو مسجد تمت زخرفته عام ١٢٩٢م باستخدام جص ذى مذاق فنى غرناطى أو أشبيلى. شهدنا أيضًا فى المغرب Marruecos، طبقًا لرواية ابن خلدون، أن عاهل تلمسان أو حمّو الأول وابنه قد طلب من إسماعيل الأول، سلطان غرناطة تزويدهم بالعمال والفنانين، فلبى هذا طلبهما، من أجل إقامة قصور جمالها غير مسبوق طبقًا لمقولة ذلك المؤرخ. وقد وضحت التأثيرات الغرناطية، ولا نقول الإشبيلية، فى الزخارف الجصية والتشبيكات والأعمدة فى مسجد "سيدى أبو الحسن" الذى شيد فى تلمسان عام ١٢٩٦م وكذا فى المسجد الجامع فى تازا، فى نهاية القرن الثالث عشر، حيث نجد زخارفه الجصية جزءًا من الأسلوب الذى فرض نفسه فى غرناطة من خلال الغرفة الملكية. وربما كان العنصر الأكثر أهمية الذى يجب أن نوليه اهتمامًا فى الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر هو السعفة الملساء ذات الأطراف الغائرة، على السطوح الجصية الملساء المسننة وكانت السعفة المزهرة ذات الأولية بعد ذلك، حيث أخذت السعفة المدببة تنزاح من المقدمة لتحتل المرتبة الثانية وتكون ضمن الخلفية الزخرفية الذى توضع فوقها السعفات الأخرى والنقوش الكتابية.

الحمراء :

هو المعقل الغربى بجدارة للزخرفة الجصية المنقوشة والمقولبة، ولم تكن عمليات الترميم فى هذا المكان ناجحة أو موفقة دائمًا، ومع هذا فبفضلها وخاصة تلك الذى تستهدف الحفاظ على الجص فى مكانه، ظلت قصور الحمراء حتى أيامنا هذه

وأصبحت بمثابة أبرز وأهم فصول الفن الإسباني الإسلامى خلال القرنين ١٣، ١٤. ويبدو أن الحمراء كانت منذ أن أسسها محمد الأول رأس الأسرة الناصرية، خلال السنوات الأخيرة من القرن الثالث عشر، الأثر المتعدد الجوانب والحى حتى غزو غرناطة على يد الملوك الكاثوليك (١٤٩٢م). وتخلت غرناطة قليلاً عن كينونتها العربية عندما قرر كارلوس الخامس إقامة قصره - أسلوب عصر النهضة - إلى جوار قصر قمارش العربى، وذلك فى تضاد واضح للكرم الذى حباه (أى الحمراء) به الملوك الكاثوليك. فخلال عصرهم بدأت بشكل رسمى عمليات ترميم الزخارف الجصية على يد خبراء فنيين. وكان تاريخ هذه الزخارف الجصية داخل حوائط قصور الحمراء محفوفًا بالغموض منذ البداية وكذا الفوضوية، والسبب هو أن كل سلطان يتولى الحكم كان يقوم بإدخال تعديلات وإصلاحات ملكية، بالإضافة أو الحذف، وقد شهدنا هذا فى جنة العريف فى عصر إسماعيل الأول، فى واحد من السرايات فى هذا القصر حيث هناك أفاريز موضوعة فوق أفاريز أخرى سابقة، أى زخارف جصية فوق أخرى دون أن تكون هناك خطوات فاصلة بين هذه الطبقة وتلك، ويحدث هذا فى فترة زمنية لا تتعدى عشر سنوات. وقد حدث فى الحمراء مثل ما حدث فى الكثير من القصور المدنية أو الكنسية حيث نجد أن القائم على أمر المبنى كان يقوم بوضع سقف أو طبقة جديدة من الجص، وبالتالى فإن درجة قِدَم الزخارف الجصية فى الحمراء يمكن ملاحظتها من خلال التقنيات المستخدمة، فأقدمها تلك الخاصة بالنقش المباشر بينما أغلب الزخارف خلال القرن الرابع عشر يلاحظ عليها استخدام تقنية القالب، وأحيانًا ما تجتمع التقنيتان فى مبنى واحد، ابتداء من البرطل. توجد الزخارف الجصية عادة فى غرف الطابق السفلى بينما الغرف الخاصة بالطابق العلوى ذات جدران ملساء، ويبدو أنها كانت تزين بالسجاد طبقًا لرأى فيسوس برموديث باريخا، شهد هذا المؤلف، الذى ظل لسنوات طويلة قائمًا على أمر الحفاظ على الحمراء، بعض خيوط تتدلى من مسامير مدقوقة في الحوائط الكائنة فى الطابق العلوى الملحقة بصالة

الأختين. وفى قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، الذى يشبه قصر الحمراء فى كثير من الجوانب المتعلقة بالمفاهيم الفنية، نجد أن الزخارف الجصية توجد فى الطابق السفلى، ومن تلك الزخارف الذى ولدت من لدن الترميمات الحديثة تلك الذى نجدها فى الصالات أو الصالونات فى الطابق العلوى.

كان المعيار المتبع فى زخرفة الحمراء هو التالى: فى الجزء السفلى ترى وزرات من الزليج أو وزرات مدهونة ثم يلى ذلك الزخرفة الجصية الذى تنتشر فوق باقى الجدران حتى قاعدة السقف arrocabe الخشبى الذى يمتد تحته شريط عادةً ما يكون من المقربصات. هناك قطاع آخر يدخل ضمن الزخرفة الجصية وهو ذلك الخاص بالنوافذ ذوات التشبيكات الجصية أيضًا. ويتوافق هذا المنظور مع الزخرفة الكاملة الذى تم تطبيقها فى الصالات الكبرى ذوات المخطط المربع أو القباب وهذه من القطع المهمة فى القصور. ومن المعتاد فى الغرف الجانبية أن تكون المسافة الفاصلة بين الوزرة والسقف ملساء اللهم إلا شريط من الجص الزخرفى يحيط بالعقود، أو وجود أفريز علوى، وفى هذه الحالات كان من المعتاد اللجوء إلى الزخارف ذات الخطوط الغائرة، وهى التقنية الذى استخدمها المرابطون فى شمال أفريقيا. وعندما نتأمل الأشكال الزخرفية فى صورة آدمية أو حيوانية بالحمراء، سيرًا على نهج قصور إسلامية سابقة، نجد الصمت يكاد يكون مُطْبقًا، وهذا على الأقل فى الزخارف الجصية وبالتالى تحل محله النقوش الكتابية فى بعض الآيات القرآنية وبعض العبارات الأخرى الذى تتعلق بالحكام، وأحيانًا ما يرد اسم سليمان الحكيم وكسرى وموسى. غير أن الملحقات الحميمة والمناطق القليلة الضوء نجد تلك الأشكال الحيوانية أو الآدمية سواء كانت عربية أو ذات هيئة مسيحية، ويمكن لنا أن نتأمل هذه الحالة الأخيرة فى عمق صالة العدل بقصر بهو السباع، حيث نجد وحدة زخرفية خاصة، وطبقًا للدراسات الذى أجراها خيسوس برموديث باريخا والرسام رودريجيث مالدونادو، فإن الدهانات كانت موضوعة فوق الجلد حيث جرى وضع طبقة رقيقة من

الجص المطفى والغراء بسُمك ٢ مم، ثم بعد ذلك يأتى دور اللون وهو الأحمر، وكانت الغاية أن يستخدم المثقاب فى رسم الأشكال الذى نراها، ولكن آخذين فى الحسبان أن تلك الخلفيات الذى كانت ستجرى زخرفتها بالنقش الغائر، لابد وأن تضم طبقة من الجص أكثر سُمكًا حتى تكون ادينا وحدات زخرفية مقولبة من خلال الضغط الخفيف. وكانت الموضوعات الذى يتم وضعها باستخدام هذه التقنية هى حرف M وأشكال نجمية وزهور متفرقة قام بإعدادها فنانون مسيحيون يسيرون على نهج الفن المدجن خلال الفترة ١٣٦٢م-١٣٦٩م. أما الزخارف العربية الحقيقية فى غرفة مجاورة للبرطل فنجد فيها تقنيات مختلفة من حيث التعامل مع الجص: أى أن طبقة الجص العادية يتم تغطيتها بطبقة من الجص الأبيض كأساس، ثم يأتى دور الألوان المائية مثلما هو الحال فى المنمنمات العربية وفوقها نجد المشاهد الذى جرى رسمها باستخدام فرشاة رفيعة جدًا، وأحيانًا ما يجرى استخدام المثقاب حتى يكون هناك أثر للخطوط.

قلنا قبل ذلك أن الحمراء شهد نجاح تقنية التفريغ الذى تعنى تقسيم الجص فى وحدات عادةً ما تكون مربعة أو مستطيلة وذلك من أجل الأشرطة الذى تحمل نقوشًا كتابية عربية تكون بمثابة إطار لموضوعات زخرفية أخرى، وهذه التقنية منبثقة من تلك الخاصة بوضع طبقة من الجص على الكتل الحجرية فى الصالونات الكبرى بمدينة الزهراء، وفيها نجد أن زخرفة هذه الوحدات كانت تتم على الأرض ثم يجرى وضعها على الفور على المسطح المخصص لها على الحائط، المشيد من الكتل الحجرية، والمفرغ، والذى يحتوى على طبقة من الجص والجير، ومعنى هذا كله أن الزخارف لا يتم نقشها بشكل مباشر على الحجر وهذا ما تم فى زخرفة بوابات المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن التاسع. هذا الأمر يمكن أن يفسر لنا السبب فى أن التقنية المستخدمة فى الزخارف الجصية فى الحمراء هى التفريغ وأنها كانت تتم على الأرض حيث يتم طبع القالب النيجاتيف على لوحات الجص الطرى أو الذى أصابه بعض الجفاف، ولهذا لازلنا نرى حتى الآن أن الكثير من المسطحات لازالت تضم الفواصل

بين الوحدات الذى تتكون منها الوحدات الزخرفية. وهذا ما نراه جيداً فى أفاريز واجهة البرطل.

١ - الزخارف النباتية :

هى الزخرفة الجصية الرئيسية للصالات الملكية أو القباب خلال القرن الرابع عشر، ويمكن أن نجد فيها وحدات بسيطة عادةً ما ترتبط بالزخارف الهندسية أو الأطباق النجمية وكأننا أمام حدائق حقيقية، ومن المؤكد أن النقوش الكتابية الحائطية تتحدث عنها مثل تلك الذى تتحدث عن أن هذه المشاهد من الزخارف ليس لها مثيل فى أية حدائق شهدها المرء قبل ذلك. وفيما يتعلق بموضوعات هذا الفن فقد كانت منتقاة، إذ كانت الوحدات نفسها وهى: السعفات الملساء، والملساء المسننة والمدببة والمزهرة وثمار الفلفل المرتبطة بالغصون المتعرجة وعادة ما تنتشر فى وحدات هى المعينات وتغطى طبلات العقود وبطونها، تبرز أيضًا زخرفة الأكانتوس رغم أنها كانت قليلة الانتشار وعلى وشك الانقراض، نجد أيضًا ثمرة الأناناس الذى تتوج الوحدات، هناك أيضًا كثرة فى استخدام المحارة الذى تحوط بها سعفتان، نرى أيضًا الوردات المعتادة ذوات الثمانية أطراف أو أكثر، نجد أيضًا وفرة فى استخدام السعفة أو ثمرة الفلفل، وتوارى عن الأنظار المحور المركزى أو شجرة الحياة الذى كانت شائعة أثناء عصر الخلافة فى قرطبة، والتى لازالت حية فى زخارف القرن الحادى عشر. وبسبب تأثير الزخرفة الطبيعية المدجنة فى طليطلة ظهرت خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر الوردات والزهور ذوات البتلات الخمس أو الست وغيرها، وكذا نوع من تقليد أوراق الكَرْم وعناقيد العنب وأوراق شجر السنديان، وهذه كلها عناصر قابلة للتنفيذ على المسطحات الخشبية والزليج ومنسوجات ذلك العصر. أحدث هذا التوجه الجديد نحو الطبيعية على عصر محمد الخامس الذى توافق مع الدور الكبير للمقربصات الذى أخذت تغزو الأفاريز والقباب والعقود والكوّات، ثورة فى المفاهيم

الإسلامية الجمالية التقليدية فكافة الزخارف الذى فى المقدمة توضع فوق خلفية متكاملة من السعفات المدببة الذى بدأت فى الزخارف الجصية الغرناطية خلال القرن الثالث عشر. كما أن حيوية الزخارف النباتية الذى أخذت تزداد ثراء وخلّفت وراءها الزخارف الموحدية الذى لم تتجاوز القرن الثالث عشر الغرناطى، وأخذت تسير فى خط موازٍ للذى تسير عليه الزخارف الجصية المدجنة الإشبيلية رغم أن هذه الأخيرة كانت تحمل البصمة المحلية الموحدية وكذا عصر ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول. كما أن الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية خلال النصف الأول من ق ١٣ قد ارتبطت بالموروث المرابطى والموحدى، وخلال النصف الثانى من القرن تمثلت التوجهات الفنية الناصرية وبالتالى نرى أنفسنا أمام المرحلة الغرناطية الثانية الذى سادت فى القصور الطيطلية وفى عصر بدرو الأول وإنريكى الثانى. استمر هذا الأسلوب الناصرى الجديد فى مدينة نهر التاج (طليطلة) ولكن بدرجة تدريجية، وخاصة بالنسبة التوريقات، فى الطبيعة المسيحية الذى تكرم بدرو الأول ومنحها لإشبيلية ولقصر الحمراء فى عصر محمد الخامس.

٢- الزخارف الهندسية :

تكاد تكون الأكثر شيوعًا على حوائط الحمراء، حيث نرى دائمًا البساط الذى يحتوى على الأوراق المدببة على إيقاع الأسلوب المتكامل كخلفية، ويمكن تفسير ازدهار هذا النمط من الزخارف إذا ما وضعنا فى الحسبان الوحدات الزخرفية الهندسية الأولى فى المنشآت الموحدية والتى ورثتها الزخرفة الغرناطية خلال القرن الثالث عشر. وكانت الزخارف الهندسية شديدة التقدمية فى الحمراء لدرجة غير مسبوقة، واقتصرت على الأفاريز الكبرى والتشبيكات حيث فرض الطبق النجمى المكون من ٨، ١٢، ١٦ أطراف وجوده، وامتد هذا إلى الوزرات المزججة أو المدهونة والأسقف الخشبية. ومقارنة بالفن المدجن نلاحظ أن الأطباق النجمية الناصرية تتسم

بالتنوع والإبداع الذى لا ينتهى وجاء ذلك فى سلسلة من الخطوات كانت تتمخض عنها أشكال نجد فيها موضوعات قديمة مشرقية ومن القاهرة، وكذلك بعض التكوينات الأساسية من فسيفساء العالم القديم، وهى موضوعات موجودة دائمًا فى عناصر المقربصات. وكانت الخطوات الأولى تتم باستخدام المسطرة فى وضع الخطوط وكذلك المثلث والفرجار حيث أمكن العثور على آثار لاستخدامه فى بعض تكوينات الميداليات المفصصة medallones، غير أن بعض الفنانين الذين يتسمون بالألمعية كان باستطاعتهم تنفيذ هذه الوحدات الزخرفية بسرعة ودون جهد كبير.

أثار موضوع الزخارف الهندسية جدلاً واسعًا خلال السنوات الأخيرة حول ما إذا كان الفنيون العرب خبراء فى الرياضيات أو كانوا مجرد فنيين مهرة. دافع بريتوبيبس عن النظرية الأولى، أما الثانية فكان من أنصارها جومث مورينو، وأيًا كان الموقف أمكن البرهنة على أن المهارة والعبقرية فى إخراج الأطباق النجمية أخذت تزداد ابتداء من عصر الخلافة فى قرطبة حتى القرن الخامس عشر، حيث نجد الوحدات الأكثر تعقيداً على حوائط الحمراء، إلا أنه من الملاحظ تضاؤل استخدام الزخرفة الهندسية ذات الخطوط المنحنية الذى ربما ذاع انتشارها فى إشبيلية الموحدين، وربما جاء ذلك نتيجة تأثير الزخارف الهندسية فى مسجد ابن طولون، حيث نرى انعكاساتها المتأخرة فى الزخارف الجصية فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، ورغم أن الطبق النجمى المكون من ٦ أطراف قد ولد أساسًا فى مدينة الزهراء، يجب أن نشير إلى أن ازدهاره إلى جوار الطبق المكون من ١٢ طرفًا كان خلال القرنين ١٢، ١٣، وذلك تحت التأثير المشرقى أو المصرى، أما الطبق النجمى الإسبانى ذو الأطراف المتعددة فهو المكون من ١٦ و ٢٤ طرفًا. ومن التكوينات الكثيرة الاستخدام أيضًا فى الحمراء نجد الطبق النجمى المكون من ١٦ طرفًا تحيط به ثمانية أطباق كل من ثمانية أطراف، أما الطبق المكون من ١٢ والمحاط بستة ذوات ٩ أطراف فإنه يبدو منحدرًا فى الأساس من الهندسة الزخرفية فى فسيفساء العالم القديم.

٣- النقوش الكتابية :

يجب أن يكون المرء متخصصًا فى اللغة العربية أو قراءة الخطوط لشرح تطور النقوش الكتابية العربية على الحوائط على مدار القرون، وقد عنى بهذا الموضوع مانويل أوكانيا خيمنث، وعنى بقصر الحمراء خلال السنوات الأخيرة السيد/ داريو كابانيلا، وأنطونيو فرنانديث بويرتا، ومع هذا يلاحظ تورس بالباس أن نتائج الأبحاث فى سياق الترتيب الزمنى لم تحدث النجاح الكامل المأمول، ومن حيث المبدأ نجد أن النقوش الكتابية الأندلسية كوفية بدأت بشكل رسمى فى قرطبة عصر الإمارة، ثم كان استخدامها بشكل كبير فى مدينة الزهراء، وبعد ذلك، فى عصر المرابطين والموحدين، تمت إضافة الخطوط المائلة أو ذات المذاق الشعبى. وسوف نتحدث فى الفصل الذى أفردناه لها عن الطابع الدينى لهذه النقوش. من جانب آخر استطاع شعراء البلاط أمثال ابن جياب وابن زمرك خلال عصر يوسف الأول ومحمد الخامس إبداع قصائد كتبت بالحروف المائلة، وقام بذلك فنيون مهرة فى عالم الزخارف الجصية. نجد أيضًا أن إميليو جارثيا جومث و د. روبيرا ماتو داريو كابانيلاس وفرنانديث بويرتاس كانت لهم أدوار أساسية، ويحتل الخط الكوفى مكانة مهمة فى الزخارف الجصية الذى تضم بعض الآيات القرآنية وبالتالى فإن الخط المائل يأخذ دورًا هامشيًا فى الأشرطة الإطار للوحدات الزخرفية الهندسية للعقود والكوّات، وكان يستخدم لكتابة القصائد الذى تمدح راعى البناء، وبمرور الزمن نجد أن النقوش الكوفية، الذى ازداد ثراؤها فى مدينة الزهراء بالأزهار فى أطراف الحروف - الكوفية المزهرة-، أنجبت لنا الجديد الذى وضع أمامنا ما يشبه التكوينات الهيروغليفية صعبة القراءة، فى النوافذ المطموسة. وإزاء النقوش الكتابية المدجنة، الإشبيلية والطليطلية، الذى دخلت إليها عبارات غرناطية متكررة بشكل روتينى، نجد أن النقوش الخاصة بقصر الحمراء تتواءم بشكل رائع مع التوريقات والأطباق النجمية والخطوط المعمارية. نلاحظ أيضًا أن العبارات التذكارية الذى تحمل أسماء السلاطين غير قابلة للنقل إلى آثار غير

ملكية، وعلى هذا فإن الدين ولفظ الجلالة والشيطان واسم الرسول والأسماء أو الألقاب الخاصة بإسماعيل ويوسف الأول ومحمد الخامس وإشارات ولو بعيدة إلى النبى سليمان وكسرى، هى التى توجد في النقوش الخاصة بالقصور والمصليات الخاصة.

٤- غيبة الأشكال الحية :

لا نرى شيئًا من الزخارف الحية على أي من حوائط الحمراء، فلا نجد أشكالاً آدمية أو حيوانية على الإطلاق، غير أن القصور الإسلامية لا تكاد تخلو من استثناء لهذا: فهناك أشكال فى مدينة الزهراء، وخلال القرن الحادى عشر فى الزخارف الجصية فى ميدان الشهداء بقرطبة والجعفرية وبالاجير، وخلال القرن الثانى عشر نجد أشكالاً لطيور في الخيرالدا وقصور مرسية. هناك غيبة كاملة فى غرناطة ابتداء من القرن الثالث عشر حتى عصر محمد الخامس الذى نجد فيه، بناء على تأثيرات مدجنة، أشكالاً آدمية لأناس يُنسبون إلى علية القوم العرب وكذا المسيحيون، غير أنها موجودة فى مناطق منزوية والمناطق قليلة الضوء حتى يمكن رؤيتها بطرف النظر، ومنها أشكال آدمية وحيوانية على شكل استامبا فى الزليج المزجج فى الأرضيات. وشهدنا غيبة كاملة لهذه الأشكال فى الزخارف الجصية إذا ما استثنينا بعض الأيادى القابضة على شىء، وهى من تأثيرات طليطلية مدجنة أو من الشعارات المسيحية وفوقها عبارة "لا غالب إلا الله" وهى شعارات جاءت على عصر محمد الخامس، ويمكن أن ندرك كل هذا من خلال قراءتنا للمؤرخ العربى ابن خلدون زائر الأندلس وضيفها خلال القرن الرابع عشر، فقد أشار إلى أن المسلمين الغرناطيين، ابتداء من القرن الثالث عشر، كانوا يتخذون سلوكيات وعادات المسيحيين والعكس صحيح. وقد ظهرت هذه العادات انطلاقًا من الصداقة القائمة بين بدرو الأول ملك قشتالة ومحمد الخامس مع وجود تأثيرات، من هذا الصنف، فى عصر إنريكى الثانى.

وإذا ما تأملنا القبة الرئيسية فى عمق صالة العدل نجد أن هذه الأشكال الذى ندرسها توجد فى منطقة قليلة الضوء حيث هناك عشر شخصيات إسلامية تمسك بسيوفها، وعلى الجانبين ترسان لجماعة باندا للملك بدرو الأول، ويحرس هذه التروس أسدان رابضان. وفى النقوش الكتابية لقصره المدجن فى ألكاثار دى إشبيلية نجد اسمه مصحوباً بعبارة "إلى سلطاننا الملك".

٥- المقرنصات - المقربصات :

هى صنف من الزخرفة المعمارية يفترض أنها ذات أصول مشرقية ونراها فى كافة المبانٍ سواء الدينية والقصور، وقد بدأت هذه الزخارف فى قباب المساجد المرابطية فى الشمال الأفريقى ثم امتد تأثيرها إلى عصر الموحدين الذين نقلوها إلى داخل العقود. وابتداء من القرن الثالث عشر، وبشكل تدريجى، نجد المقربصات فى الأفاريز والعقود، غير أن قصر الحمراء هو محور الارتكاز لمثل هذا الصنف من الزخرفة، ففى الحمراء تتضاعف الأفاريز ذات المقربصات مع وجود حلية علوية من الزخارف الجصية علٰى الحوائط والكوّات، وقد بدأ هذا بشكل ضئيل فى قصر البرطل، وتطورت بشكل يلفت الانتباه فى جنة العريف وبلغت شأواً من الكمال فى قصر بهو السباع فى عصر محمد الخامس الذى يعتبر الكاتدرائية الحقيقية للمقربصات، حيث نجد هذه الوحدات الزخرفية الصغيرة تكسو القباب والعقود والأفاريز وذلك بشكل مكثف غير معهود فى المشرق والمغرب الإسلاميين. واستخدم عرفاء هذا السلطان المقربصات بشكل أساسى وذلك لإثراء منظر القباب والعقود داخل القباب: هناك صالة الأختين وصالة بنى سراج وصالة العدل. غير أنه غير واضح بشكل كبير السبب فى هذه النهضة الذى عاشها فن المقربصات حتى فترات تاريخية متأخرة. ومن الواضح أن المقربصات كانت تعبر عن فخامة العمارة لما لها من تكلفة مالية

والكثير من العمل حيث كانت تتطلب الكثير من السقّالات، ومن هنا لا نستغرب أن الفن المدجن - ولو فى باب الزخارف الجصية - لم يمِل إلى هذه التقنية الزخرفية.

٦- الألـــوان :

يعتبر التلوين أحد الجوانب غير المعروفة جيداً فى باب الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية، ولازال ممكنًا حتى الآن أن نرى في الغرفة الملكية بغرناطة الأحمر والأزرق والأخضر والأسود، وكان اللون الأول يستخدم في حواف الأشكال الزخرفية، أما الأزرق فكان يستخدم، في الأساس، فى خلفية الأشرطة الزخرفية ذات النقوش الكتابية، ولا يوجد أى يقين حول أن نوعية اللون، الذى كانت تدهن به المسطحات الملساء في المقدمة، في الوقت الحالي، كانت مذهبة. وعندما قام الشاعر ابن جياب بوصف داخل برج الأسيرة يشير إلى عدة أشكال لها حواف مختلفة من اللون الذهبي. ومع مرور الزمن زالت ألوان الزخارف الجصية عمليًا، وكانت الرطوبة وطبقات الجير الحديثة هى السبب في ذلك، وبهذا نجد الزخارف القديمة وقد أصبحت بيضاء أو تميل إلى الاصفرار قليلاً أو ذات لون ذهبي خبا لمعانه. ومن جانبه كتب تورّس بالباس أن الفرق بين الحمراء الناصرية فى ذلك الحين ووضعها اليوم هو ضياع وفقدان شبه كامل للألوان. وكان يتم الحصول على اللون الأحمر - على ما يبدو - من أكسيد الحديد المخلوط بالجير المخلوط بالزيت، أما الأخضر فهو من سلفات النحاس مع الجير المخلوط بالزيت، بينما الأزرق يصنع من اللازود وهو معدن شديد الثراء بمادة الجير. وإحقاقًا للحق فإن الزخارف الجصية المدجنة المرتفعة فى قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، لا يظهر فيها إلا اللون الأحمر فى حواف الأشكال الآدمية، إضافة إلى رتوش حمراء لرسم ملامح وملابس الأشخاص والحيوانات، أما الباقى فكان اللون الأبيض للجص مع مِسْحات ضئيلة من الأزرق الذى كان إجباريًا فى النقوش. كانت الزخارف الجصية تشبه ما حلت محلها من

سجاجيد، وكانت ملونة ومصحوبة ببعض التفاصيل الذى نجد لها صدى فى بعض النقوش الكتابية مثل الحديث عن أنها تنسى المرء بعض الملابس القادمة من اليمن، وأنها تضم الألوان والنور لدرجة أننا يمكن أن ننظر إليها كأنها مختلفة أو شبيهة ببعضها البعض، كما أنها تعكس ضوء الشمس وبالتالى ترى أنها كاللؤلؤ بألوانه الجميلة. ومن الأمثلة القوية على هذا الوزرات المكسية أو الزليج المزجج بألوانه الزاهية الذى ظلت بحالة جيدة وتبرز من بين ألوانها الذهبى، وبعض تيجان الأعمدة من الرخام المدهون بالألوان السوداء والبيضاء والزرقاء والذهبية (ماء الذهب) كذلك نجد الألوان تكسو الوزرات فى الغرف الحميمة، وهى ألوان مائية فوق طبقة رقيقة من الجص الطرىّ باللون الأحمر والبنى والأخضر وبعض الخطوط السوداء. وتحدثنا بعض الوثائق الخاصة بالحمراء الذى تتعلق بالقرن السادس عشر، عن عملية إعادة الألوان إلى أصولها. وهناك منها ما يحدثنا عن أن الرسّامين الذين عملوا فى قصر بنى سراج (السقف) استخدموا ماء الذهب فى الطلاء واللون القرمزى النيلى واللون البنى و xalde وجيبى وبرازيل. وينضم إلى هذه الوفرة والألوان المبهجة albayalde الزجاج الخاص بالتشبيكات والمثبت باستخدام الرصاص، ومن الشواهد الدالة على ذلك ما نجده فى بعض الجزازات الذى نراها فى متحف الحمراء، وهنا على ألا ننسى أن مصطلح "قمارش" الذى يطلق على برج الرياحين مصدره لفظة "قمرية" Qamariyya وربما كان بسبب الزجاج الملون لهذه القمريات.

نجد فى الوقت الحاضر أن صالة خلع الملابس apodytorium فى الحمام الملكى بقمارش كانت مدهونة بالكامل باللون الأحمر والأزرق واللون الذهبى، كل ذلك بدرجات قوية، ولا شك أن ذلك يرجع إلى عمليات الترميم اللاحقة للمبنى خلال القرن التاسع عشر. وعندما نقوم بتقييم هذه الصالة يكفى أن نقارن وضعها الحالى بما كانت عليه من أحوال متدهورة نجد شواهد عليها تلك اللوحات الذى رسمها لويس عام ١٨٣٤م، حيث كانت الحوائط باللون الأبيض. والشيء نفسه يمكن أن نقوله عن الزخارف

الجصية فى صالون السفراء في ألكاثار دى إشبيلية حيث قام المرممون بإضافة لون ذهبى قوى بشكل يزيد عن الحد.

٧- عمارة المحاكاة:

تتسم العمارة العربية فى غرناطة بأنها شديدة التكعيبية والوظيفية، فهناك فراغات مربعة ومستطيلة تحيط بها جدران أو بوائك حيث يساعد المنظور الواسع والمنتظم على إدراك لمحات الجمال أينما ذهب بصر المرء، وتعتبر العمارة الإسبانية الإسلامية جماع مناظير أفقية ملحوظة للغاية لا يكسرها إلا السراى (الأكشاك) أو القباب الذى تتسم بضخامة البُعد الرأسى، وتساعد الزخارف الجصية على زيادة بهاء هذه السرايات والبوائك، مبدعة نوعًا من الهوس المعمارى نجد أفضل مسرح له فى الحمراء. وبحثًا عن أصول هذه الرِّفعة المعمارية نجدها فى مدينة الزهراء والمسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر، حيث نجد هذا المبنى الأخير وبه القباب الفخمة أو المناطق المخصصة للخليفة، ثم انتقل هذا التوجه إلى ملوك الطوائف وقصر الحمراء خلال عصر كل من يوسف الأول ومحمد الخامس، وأصبح برهانًا على استمرار سلسلة الحلقات فى العمارة العربية، حيث نجد فى الحمراء الحلقات الأخيرة للحوائط ذات الزخرفة المنحوتة الذى ولدت فى المسجد الجامع بقرطبة وكذلك المسطحات الرأسية المحفورة والعقود المفصصة أو الحدوية ذوات الفراغات الذى تشبه فراغات الجسور أو قناطر المياه acueducto ونراها فى القباب الذى تم نقلها حرفيًا إلى الصالات الرئيسية فى الجعفرية. ثم أصبحت هذه الحوائط أو البوائك عبارة عن مجموعة من المعينات تلك الوحدات الزخرفية الذى كانت مقترنة بشكل أساسى بالواجهات الملكية خلال ق ١٢، ١٣ وكذا قصر الحمراء.

ساعد الجص والآجر على استمرار حلقات سلسلة العمارة العربية بعد أن تضاءل استخدام الحجر فى نهاية القرن العاشر وبداية الحادى شعر، وعند الانتقال

من الحجر إلى الآجر والجص أخذت العمارة الزخرفية تحتل مكانة أكبر من مجرد كونها مجرد طبقة لتغطية جزء من حوائط صالة التشريفات، وعلى هذا ففى حقل الزخرفة الجصية وابتداء من القرن الحادى عشر أخذت تظهر بعض النماذج المعمارية المسطحة والمتكررة، ومع هذا تحمل بصمة العصر الذى ولدت فيه. هذه الجمالية الخاصة بعمارة المحاكاة هى الذى أخذت تفرض فى الحمراء شخصيتها الذى تجادلها فيه أخرى وتصبح نموذجًا للمعماريين يقول بأن تاريخ العمارة استمرارى ولكنه يخرج علينا بين الحين والآخر بإبداعات وتجديدات دون الحاجة إلى السفر بعيداً وتأمل إنجازات الآخرين. وعندما ننظر إلى قصور الحمراء كما هى فلا شىء منها يحمل تأثيرات مبانٍ فى مناطق بعيدة، فقد كان التراث ذو الأصل الإسبانى قويًا بحيث إنه اكتفى بأن يتأمل ذاته ويتأمل عمارة المغرب الإسلامى خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر حتى يخرج للحياة هذه العمارة الرفيعة الفخورة بنفسها من خلال قصور يوسف الأول وكذلك قصور محمد الخامس بشكل خاص. إن العمارة المسطحة، الإيحائية والصغيرة، للحوائط وبوائك الصحون والحدائق والنوافذ العالية ذوات العقود نصف الأسطوانية والإطارات الذى تحيط بالكوّات والهوس بعقود وقباب المقربصات هى الذى تحدد ملامح عمارة الحمراء حيث نراها مشهداً أو حفلة معمارية تضرب بجذورها فى الخيال والشعر أكثر منها صلة بالواقع، ففى الغرفة الملكية بغرناطة أصبحت مجموعة العقود الثلاثة، أوسطها أوسعها وأعلاها، النمط المعمارى المستقل، المخصص ليكون المكان الذى يجلس وراءه العاهل أو مالك القصر، أو ما كان يطلق عليه بالعربية آنذاك بالبهو. كما أن هذه الثلاثية الذى نراها فى المفتاح وهى عبارة عن نوافذ ثلاث أصبحت علامة أساسية فى كافة الأبراج الملكية بالحمراء ابتداء من البرطل، وجاء انتقاء العقود الثلاثة الذى هو صورة مصغرة من عقود أو أقواس النصر فى العالم القديم، ليستقر من خلال العمارة الموحدية فى بوائك الصحون فى قصر الحمراء وفى البرطل وحديقة الساقية (القناة) بجنة العريف وقصر قمارش.

وعلى هذا فإن النمط القديم للواجهة ذات العقد والقطاع الخاص بالنوافذ الثلاث فوقه (أحد سمات واجهة المحراب في المساجد) أخذ يتكرر فى مداخل صالات التشريفات فى قصور الحمراء وكذلك فى الأفاريز العالية للحوائط الذى نرى فيها عقوداً صغيرة زخرفية ملموسة.

٨- أعمال الترميم:

من خلال عمليات الترميم للزخارف الجصية فى الحمراء أخذنا نعى الموقف مع تورس بالباس، المعمارى الذى عنى بالحفاظ على الأثر خلال الفترة من ١٩٢٣م حتى ١٩٣٦م، وأخذ يكتب مذكراته الذى نشرها حول الموضوع فى مجلة "كراسات الحمراء" وكان هذا المعمارى من أشد الأوفياء للمبدأ القائل بالحفاظ على الأثر عندما تم تسجيله، والإبقاء عليه من الدمار وتدعيمه مع الاحترام الكبير للعمل القديم ولا يمكن إعادة اكتماله أو إعادة بناء الأجزاء القائمة. كان تورس بالباس من معارضى نظرية رفائيل كونتريراس الذى تدعو إلى ترميم الأرابيسك الخاص بالجص، والعمل على استعادة النقوش الذى فقدت وإعادة بناء المبنى المهدم إلى الحالة الذى كان عليها قديماً، أى إلى سابق عهده. إذن فما كان يهدف إليه تورس بالباس هو أن الزخارف الجصية يجب أن توضع فى مكانها على الحوائط ويتم وضع طبقة من الجص فى الأماكن الذى زالت منها، أقل ارتفاعاً من الأصلية، تغطى بلون يميل إلى الاصفرار أو الحمرة يتوافق مع الأصلية، وعندما لا تكون القطعة قد فقدت فيترك مكانها خالياً وكأنه محفور بعض الشيء. وخلال هذه السنوات الأخيرة اعترف الكثيرون بأن منهج تورس بالباس فى الترميم كان الأكثر دقة بالنسبة للأثر، وفى هذا الإطار المتعلق باحترام الأطلال الذى تم العثور عليها نجد أن ذلك المعمارى أمر بإزالة تلك المناطق الذى نفذ فيها رفائيل كونتريراس فكرته فى الترميم فى مناطق مختلفة من الحمراء، ويقول بالباس فى بعض أبحاثه: "لقد تم إزالة طبقة الجص من حوائط الدهاليز وزالت

هذه الزخارف المتسقة الذى طبقها المرممون خلال القرن التاسع عشر ، وعلى هذا فإن ما قام به اقتصر على إزالة الأتربة وأن تبقى الزخارف الموروثة من العصور الوسطى فى مكانها، وأزال ما لحق بها من ضرر خلال العصور التالية، وهى مناطق كثيرة فى الحمراء. والمكان الذى شهد أكبر قدر من النشاط فى الترميم هو مصلى البرطل والدير السابق سان فرانثيسكو. ورأى المعمارى الشهير أن تلك الأعمال الذى جرت لترميم الأثر قبل القرن التاسع عشر بأنها مقبولة أو أقل سوءاً من اللاحقة عليها خاصة تلك المتعلقة بالقرن ١٦، ١٧ عندما أصبح من الضرورى إصلاح الحمراء بشكل واسع على يد بنائين متخصصين لهم أهليتهم المعترف بها. وقد ورد فى وثائق تلك الفترة التاريخية أن الزخارف الجصية القديمة كانت تنزع ثم يعاد وضع أخرى فى الأماكن نفسها الذى كانت فيها بحيث لا يوجد أى اختلاف مع القديم. ويحدث الشىء نفسه فى ألكاثار دى إشبيلية، حيث كان البناءون المتخصصون من المورو أو المسيحيين يتولون عمليات التنظيف والإصلاح للزخارف الجصية.

بدأت عمليات الإصلاح، فى حقيقة الأمر فور أن انتقلت غرناطة إلى أيدى المسيحيين عام ١٤٩٢م. وتشير إحدى شروط وثيقة الاستسلام لعام ١٤٩١م إلى إصلاح حصون الحمراء، وبعد ذلك بعام نجد فرناندو الكاثوليكى يطلب من سرقسطة أن ترسل له بالعرفاء المورو اللازمين لعمليات الذى كانت تجرى فى الحمراء، وقد ورد ذكر اسم مُفَرِّز Mofferiz المورو عريف الجص، وإبراهيم بارليو. وهناك شاهد آخر على أعمال الترميم الأولى وهو ما رواه الرحّالة منذر الذى زار الحمراء عام ١٤٩٤م ورأى – كما يقول – العديد من العمال المورو فى القصور وجنة العريف وهم يقومون بعمليات إعادة البناء لما تهدم أو دهان ما هو قائم. جرى خلال القرن السادس عشر ترميم صالة المقربصات، وصالة الأخماس Ajimeses بقاعة الأختين وكشك صحن بهو السباع، ويمكن القول إن هذا الصحن جرت عليه أيدى المرممين خلال القرنين ١٥، ١٦م حيث ورد ضمن الأسماء متخصص فى الزخارف الجصية يدعى لويس دى

مونتى فرونتى. وهناك أسباب رئيسية لتدهور الزخارف الجصية مثل الرطوبة نظراً لترك العناية بالمواسير والمجارى وانفجار البارود عام ١٥٩٠م، وكان الحريق الذى تعرض له الأثر عام ١٨٨٩م له أبلغ الأثر على قصر قمارش حيث أتت النيران على السقف الجميل الذى كان بصالة باركا وعلى جزء كبير من الزخارف الجصية. وبالنسبة لدقة أداء القائمين على الزخرفة من المورو أو الموريسكيين خلال القرن ١٦م يجب أن نضع فى الحسبان أن المورو الأندلسيين هاجروا مع نهاية ق ١٥م وبداية ق ١٦م وذهبوا بفن الزخارف الجصية إلى منازل تونسية خلال هذين القرنين وكذا القرن ١٧م حيث نجد الزخارف الجصية الأندلسية، ومن أمثلة ذلك دار حدّاد حيث يمكن حتى الآن التعرف على الوحدات الزخرفية الهندسية والتوريقات الشبيهة بما نجده فى الحمراء. وعندما نتأمل منزل بيلاتوس في إشبيلية وفى "ألكوبا" بحدائق ألكاثار دى إشبيلية الذى تضم الزخارف الجصية للقرن ١٦م، وقام بها جصّاصون خبراء يحملون موروث العصور الوسطى، نجد أنها تؤكد أن الزخرفة الجصية واصلت بقاءها الحى خلال عصر النهضة.

الزخارف الجصية المدجنة :

سبق أن تحدثنا فى صفحات سابقة حول تعريف الفن المدجن كأسلوب، ومع هذا نعود إليه لمزيد من التوضيح والتمحيص، فالأسلوب المدجن هو اللاحق على الإسلامى، وكان عرفاؤه مسلمين ظلوا فى دورهم وأراضيهم الذى استولى عليها المسيحيون الذين استولوا على كافة الأعمال ذات الأصول العربية وحافظوا عليها. والزخرفة الجصية يطلق عليها مدجنة حسب المكان أو الأرض المسيحية الذى ولدت فيها بغض النظر عن العرفاء المسلمين الذين قاموا بها سواء كانوا من المهاجرين أو من أبناء المكان، ففى قشتالة وإقليم الأندلس، اللتين كانت كل من طليطلة وإشبيلية بمثابة القائد، كان هناك المركزان الأكثر قوة فى الفن المدجن، ثم يلى ذلك قرطبة وسرقسطة.

وإلى هذين المركزين الأولين تنسب القرى والبلدات الذى تضم مبانيها مظاهر فنية مدجنة مهمة، وهذا ما نراه فى مثال بارز هو ألكالا دى إينارس وإستجة، ورغم أن سرقسطة كانت أرضاً خصبة من حيث المواد الخام اللازمة للجص لم تبرز من حيث الكمّ بزخارفها الجصية المدجنة المنقوشة، لكن تميزت فى ذلك المسطحات داخل دور العبادة من حوائط ملساء مع بعض الزخارف المحفورة إضافة إلى تشبيكات رائعة مفرّغة، ويمكن التأكيد على أن المدجن الأرغنى كان يتخذ نبراساً له قصر الجعفرية بسرقسطة خلال القرن الحادى عشر رغم أنه (أى هذا الفن) قد ظهر بعد هذا بقرنين أو ثلاثة. كما أن التطور المهم الذى طرأ على استخدام الآجر الزخرفى فى دور العبادة وأبراج الأجراس فى الإقليم، يمكن أن يقلل من أهمية الزخارف الجصية المنقوشة، وارتبط هذا بأن الفن الأرغنى المدجن قد انعزل وابتعد عن منظومة الزخارف الأندلسية والطليطلية خلال القرنين ١٣م، ١٤م. ولا نعرف فى حقيقة الأمر عن العمارة المدجنة الخاصة بمقارّ الإقامة فى أرغن إلا قصر الجعفرية الذى جرت العناية به على يد الكثير من الملوك المسيحيين، وكذا منزل دى لونا بدروقة.

ويختلف الأمر بالنسبة للمنطقة الطليطلية الواسعة الذى تضم زخارف جصية ثرية من لاس أويلجاس ببرغش. وبالنسبة لمنطقة قشتالة – خلافًا لما عليه الحال فى سرقسطة – نجد الزخارف وقد عاشت فترة طويلة من التطور والحيوية بفضل التأثيرات الذى حلّت عليها تدريجيًا من إقليم الأندلس العربى خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر وخاصة من الفن الناصرى، والفن المدجن الإشبيلى، فى بداية الأمر وُلدت الزخارف الجصية الطليطلية خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر تحت رعاية الأسقف رودريجث خيمنث دى رادا وكانت الزخارف المرابطية هى مصدر إلهامها، وهى الذى أدخلها المورو من الأندلسيين المهاجرين، وهم الذين قاموا بالعمل بهمة ونشاط فى القصر الأسقفى بطليطلة وفى لاس أويلجاس ببرغش، وصحب ذلك تأثيرات متنوعة تركت بصمة فى القصر الأسقفى فى قونقة والمنازل الطليطلية

الرئيسية بدءًا بتلك القائمة فى دير سانتا كلارا لاريال. تضم كافة المنشآت هذه زخارف جصية قشتالية محلية حيث لا يكاد الموروث العربى المحلى، الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر، يترك أثرًا إذا استثنينا النقوش الكتابية الكوفية الذى أصبحت من الموروثات القديمة وكانت ملازمة زمنيًا للأشرطة الزخرفية للأسقف الخشبية خلال ذلك القرن، وكانت حاضرة فى الفن المدجن الطليطلى النموذج غير المعروف فى أرغن.

أصبح نقش الجص الطرى أو بعد جفافه جزءًا طبيعيًا من سمات الزخارف الجصية القشتالية وصحب ذلك وجود الألوان التقليدية وهى الأحمر والأزرق وبعض من الأسود مثلما شهدنا اللون الأحمر فى حواف وأطراف الأشكال الحيوانية وغيرها، وكذا الأزرق فى الأشرطة ذات النقوش الكتابية، ولما كانت المبانٍ مسيحية أو مشيدة للمسيحيين فإن العقلية الذى تكمن وراء العناصر الزخرفية هى الذى تميل إلى ما هو عربى، كما أفسحت هذه العقلية الطريق أمام ظهور الأشكال الحيوانية والآدمية الذى كانت فى الفن الرومانى المتأخر والفن القوطى إلا أن كل ذلك جاء متأثرًا بالطرائق الإسلامية المتبعة فى هذا المقام، ونظرًا للفترة الطويلة للتعايش بين الأديان فى قشتالة كان هناك جو من المخالطة تمت ترجمته فى الأوساط الملكية والكنسية فى الإقبال على التأثيرات العربية الذى نراها فى المشغولات العاجية والأقمشة العربية الذى كانت تحمل الأشكال الحيوانية ذات الخطوط المشرقية والنقوش الكوفية ذات الطابع المدنى، وهى القطع الذى كان المُلاَّك الجدد من ملوك وأمراء وأساقفة حريصون على اقتنائها والشغف بها. وهى الأشياء الذى سهّلت نقل العناصر الفنية إلى الزخارف الجصية المدجنة وخاصة الأشكال الحيوانية والآدمية العربية خلال القرنين العاشر والحادى عشر، الذى لا يكاد المرء يتصور وجودها فى القصور العربية القديمة أو المعاصرة لتلك الفترة. وهنا نقول إن الزخارف الجصية القشتالية قد أتاحت لنا على مدار تاريخها أن نتأمل فيها تتابعًا للتأثيرات الأندلسية من مرابطية وموحدية وناصرية، وجاء ذلك ابتداء من عام ١٢٤٥م، ثم المدجنات الإشبيلية، وظل ذلك حتى جاء التأثير

المسيحى الحاسم، حيث نرى الطبيعية فى التوريقات، فى المقام الأول، مع وجود العديد من الأوراق والثمار الذى تم جلبها مباشرة من القوطية أو من الطبيعة الذى تستلزم إعادة الحيوية للأشكال الحية القديمة الذى نراها اليوم وقد أصبحت منطقية فى إطار الأسلوب الخطّى للقوطية خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر.

انتقل هذا الصنف من الجمع بين الأشتات فنيًا فى التوجه الطليطلى، والذى نراه بوضوح فى المنشآت القشتالية المدجنة خلال ق ١٤م، إلى كافة أجزاء إقليم الأندلس على جناح التوجه "الطبيعى"، وكذلك إلى قصر الحمراء فى عصر محمد الخامس وعصر الملك ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول وإنريكى الثانى حيث ظهر الميل لما هو عربى – فنيًا – فى دير لاس أويلجاس على يد ألفونسو الثامن وزوجه السيدة/ ليونور. ولم يحدث أن وجدنا فى الجغرافية الإسبانية هذا الصنف من النشاط فى عالم الزخارف الجصية الذى اتسم بالقفزات إلى الأمام ثم التراجع مثل ذلك الذى شهدناه فى الحقبة الذى حكم فيها هؤلاء الملوك ووضع ذلك فى القصور الملكية الجديدة وقصور النبلاء والأساقفة، حيث نلاحظ لأول مرة ملامح محددة للفن المدجن الملكى، وهو توجه مجهول فى الأقاليم الأخرى، المجاورة للأراضى الإسلامية، مثل أرغن وشرق الأندلس والبرتغال، ويدفعنا المنطق إلى القول بأن ميلاد هذا الفن المدجن المتعلق بمقارّ الإقامة كان له فى الحمراء مصدر مهم يدخل فى منافسة حرة مع الفن العربى والفن المدجن الإشبيلى الذى أخذ يشتد عوده طوال القرن الثالث عشر فى المدينة المذكورة (إشبيلية).

كان هناك وجه آخر جيد للمواجهات بين المسلمين والمسيحيين فى ميادين القتال، ألا وهو الجوانب المعمارية والزخرفية العربية الذى أخذت الممالك القشتالية تستولى عليها وتفخر بها وتستخدمها كمقار لها وهذا هو مغزى وجود النقوش الكتابية العربية الكوفية الذى توجد ضمن الزخارف الجصية فى المشهد الفنى المدجن، فعبارات تتحدث عن الشرف والمجد والسعادة والصحة والرضا وأن المُلك لله، نجدها

فى كل مكان، ثم تأتى عبارة "لا إله إلا الله" و "الحمد لله على نعمه"، وكلها ذات أصول موحدية منقولة فى الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية والإشبيلية وأحياناً كثيرة ما تكون فى توازٍ مع تلك الذى نشهدها على حوائط الحمراء، وتوجد النقوش الكتابية فى مقار إقامة الأمراء والأساقفة خلال القرن الرابع عشر (طليطلة وقونقة وألكالا دى إينارس) وكذلك فى بعض الأديرة. وأصبح الأمر معتاداً عندما نرى فى معبد الترانسنتو بطليطلة (١٣٥٧م) اجتماع النقوش الكتابية العربية والعربية سواء كانت آيات قرآنية أو نصوصاً من التلمود، وإلى جوارها تروس ملكية لبدرو الأول، حيث الأسد المتوثب والحصن ذو الأبراج الثلاثة. وتدفعنا هذه النماذج إلى التفكير فى السلطة المقصودة سلفاً والتى مارسها الملوك المسيحيون على كافة الأراضى الأيبيرية، وفى ميدان المعركة نجد أن حرب الاسترداد كانت مواتية بالنسبة لهم، غير أن ميدان الفن يحمل نتائج مختلفة إذ ينتصر الفن الإسلامى حيث كان ينظر إليه فى تلك الفترة على أنه رمز أسطورى مثير للدهشة وأنه مادة فخمة يجب تقليدها ولكن بتكلفة أقل. وقد أمكن كل هذا بفضل جماعات العرفاء المسلمين الجوالين الذين يقدمون خدماتهم لأفضل من يرعاهم سواء كان عربياً أو مسيحياً وكان كل شيء رهن الكرّ والفر فى ميادين القتال ومعارك حرب الاسترداد. إذن كان من الطبيعى أن يتولى مُلاّك هذه المبانٍ المدجنة حماية العرفاء المورو وأن يضموهم ليكونوا تحت مظلة سلطانهم، ومن الأمثلة المتأخرة على هذا نرى تورس بالباس يشير إلى أن الكاردينال ثيسنيروس قد أفاد من خدمات المورو الذى يدعى يوسف أوبيخونا، وفى قصر وادى الحجارة لآل مندوثا كان يعمل شخص يدعى Domalich، وفى قصر شيقوبية كان هناك العريف XadelAlcalde، كما أن الوثائق الأرغنية تضم عدداً مهماً من عرفاء الجص ومن بينهم محمود، عريف أعمال الجص فى الجعفرية على زمن الملك بدرو الرابع، وكذا يوقاف الحزمل الذى كان خلال عام ١٣٣٥م يعمل فى سانتا ماريا دى ميدييبا فى تروال. أضف إلى ما سبق أننا سبق أن أشرنا إلى وجود أسماء عرفاء مورو سرقسطيين

طلبهم الملوك الكاثوليك للقيام بإصلاح أو ترميم الزخارف الجصية فى الحمراء مثل العريف Almofferi. ويذكر لابادو بارادينا اسمًا آخر هو إبراهيم الذى كان يعمل إلى جوار ألونسو مارتنث دى كاريّون فى أراضى إقليم بالنسيا، وفى السهول القشتالية الواسعة – فى الشمال – وفى ليون هناك العديد من الورش ومدارس العرفاء فى عالم الجص كانت تمارس عملها فى العديد من المبانٍ والمصليات والواجهات والأضرحة والفرندات والقصور والمنابر، وربما كانت هذه الأعمال نشطة جداً بسبب وجود مركز إشعاع تمثل فى قصر أستوديو المدجن، وهو مقر إقامة السيدة/ ماريا دى باديا، وقصر كوريل دى لوس آخوس (بلد الوليد) ومقارٌ ملكية فى كل من برغش وليون زال معظمها من الوجود. هذه النماذج كلها تتسم بأنها تخضع لتأثيرات فنية عدة قادمة من مدارس الزخارف الجصية الطليطلية الشهيرة، ورافق ذلك تدهور سريع لما هو عربى وتنام للقوطية المتأخرة.

استطاعت الزخارف الجصية، ذلك الفن الذى انتقل من المساجد والقصور العربية فى إقليم الأندلس، أن تتلاءم مع كافة المنشآت القشتالية، ففى طليطلة نجدها فى توازن مثالى مع العقد الحدوى العربى المحلى (دار دير سانتا كلارا لاريال ومعبد سانتا ماريا لابلانكا)، ثم يحدث الشىء نفسه مع العقد المفصص أو المفصص المصحوب بأطراف مدببة القادم من إشبيلية. غير أن العقد الأكثر شيوعاً ابتداء من الربع الأخير من القرن الثالث عشر هو العقد نصف الأسطوانى المسنن القادم من غرناطة والموجودة في طليطلة في أضرحة توجد فى الكاتدرائية وفى دير لاكونثبثيون فرانسيسكا، وهو في الحالتين متوج بإفريز من المقربصات ذات الطابع الناصرى، وخلال القرن الرابع عشر توجد كثرة من التأثيرات الناصرية القادمة من غرناطة الذى أخذت تفرض نفسها فى القصور هى الواجهات الجصية ذات العقد النصف أسطوانى المرتفع بعض الشىء peraltado والمتوج بإفريز وفوقه ثلاث نوافذ أو خمس نوات تشبيكات، وتحول المشهد إلى حامل أيقونات حقيقى مدجن تحيط به نافذتان أو كوّات ذات عتب،

وفى هذه الأجواء الملكية نجد أن الزخرفة الطبيعية الجديدة، الذى بدأت فى طليطلة مع نهاية الربع الثانى من ق ١٤، وبها الأيدى الذى تقبض على الغصن، وكثرة من التروس غير المسبوقة، أخذت تكسب أرضاً أمام التوريقات العادية وتعايشت معها فى تناغم كامل. وفى مبنى واحد سواء كان صالة أو مصلى نجد أن النقوش العربية أحياناً ما تشكل خطاً موازياً لزخارف أخرى ذات طابع قوطى، بحيث أصبح من المعتاد أن نرى لفظ الجلالة "الله" واسم المسيح وأمه مريم، كما كان هناك تعايش بين الأشكال الإسلامية الحية الذى نراها فى لاس أويلجاس ببرغش وقصر torديسياس حيث نرى أشكالاً للقديسين والأساقفة والملائكة، وفى إشبيلية نجد مشاهد خاصة بالنبلاء وفن الصيد منقولة عن المشغولات العاجية "الغَالِيَّة" وكتب المنمنمات القشتالية آنذاك، مع وجود شخصية "الإنسان المتوحش"، وقد تمكن هذا المشهد من التواؤم مع الرسم الذى نجده فى الملحقات الحميمة فى قصر بهو السباع على عصر محمد الخامس. وكتتويج ذهبى لكل هذا الفن المدجن بين الأشتات نجد الملك إنريكى الثانى يقيم وسط المسجد الكبير بقرطبة ضريحاً لوالده ألفونسو الحادى عشر وهو عبارة عن قبة إسلامية لملك قشتالى مثل قبة الروضة بالحمراء الذى كانت ضريحاً للسلاطين.

ومع نهاية هذه العملية الوصفية للزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية ندرك أنها بعيدة عن كونها مجرد أشكال صامتة على الحوائط، وأنها كانت تعبر عن نفسها وكأنها كتاب آخر مهم من كتب الحوليات حيث نجد التوجهات الفنية للكثير من العصور وقد أصبحت حلقات فى سلسلة تنتقل من الثراء الفنى إلى التقشف ومن أقصى التوجه الطبيعى إلى كثرة ووفرة فى الزخارف الحية مع وجود معين لا ينضب من الأشكال والنقوش الكتابية العربية والعبرية والقوطية والمعارك والمسابقات، إضافة إلى المهادنات والسلام الذى نراها فى التروس الخاصة بجماعة بدرو الأول ومحمد الخامس. وفى هذا المقام تبرز أمام عيوننا الزخارف الجصية فى القصر الطليطلى سوير تيث حيث نلاحظ أن التوجه الطبيعى والأشكال الخاصة بالوصيفات والورق

الجالسين قد بلغ شأواً يضارع النقوش الذى نجدها فى صالة العدل بقصر بهو السباع فى الحمراء، ويلاحظ أن هذه وتلك مفعمة بالنقوش الكتابية القوطية الذى انتشلها جوديول ركارد.

الزخارف الجصية القوطية وعصر النهضة :

ظلت القصور القشتالية خلال عصر الملوك الكاثوليك تزخر بالزخارف الجصية حيث نجد أن كوات الأسقف و Cardina أخذت تنتقل إليها من المبانٍ الحجرية القوطية المتأخرة غير أن التقنية هى الإسلامية الخاصة بالجص الطرى أو المنقوش باستخدام المثقاب وأحياناً السكين. وكان من المنطقى أن يكون الأمر على هذا النحو ذلك أن قشتالة وأرغن كانتا تضمان العديد من عرفاء الجص المهرة، وهؤلاء كان عليهم أن يتعلموا الأسلوب القوطى خلال ذلك العصر إذا ما أرادوا البقاء، وجاء هذا ضمن تصنيف فن بدأ بالأسلوب الإيزابيلى ثم تلاه أسلوب الكاردينال ثيسنيروس. وقد طُبق الأسلوب الأول على المبانٍ الحجرية القوطية، ومع عصر ملوك الكاثوليك أخذت تتضح ملامح الأسلوب "الإيزابيلى" باستخدام الآجر والخشب والجص فى منازل النبلاء ورجال الكنيسة البارزين، مثل قصور أسرة جوتير دى كارديناس فى أوكانيا وتورّيخوس، ومنزل جماعة سانتياجو دى أوكانيا ومنازل لأقارب الأسقف مندوثا فى منثانارس لاريال ووادى الحجارة وقصر كوجويّودو (وادى الحجارة) إضافة إلى المصليات وصالات اجتماعات الأساقفة والعديد من المنابر فى قشتالة وليون وأرغن، وهى إسهامات تتجاوز آفاق القرن الخامس عشر وهذا ما تؤكده الزخارف الجصية المنقوشة باستخدام السكين فى صحن دير بكاتدرائية طرثونة (١٥٢٩م).

يبدأ فصل جديد من فصول الزخارف الجصية فى أسقفية الكاردينال ثيسنيروس، ودخول الأسلوب الخاص بعصر النهضة بفرعه البلاتيرى حيث تجلت

أقصى مظاهره فى ألكالا وبالتحديد فى ملاحق القصر الأسقفى ومصلى سان إلدفونسو وقاعة الاجتماعات بالجامعة، غير أن الزخارف المدجنة الذى لم تختف بالكامل تمكنت من مواصلة البقاء خلال القرن السادس عشر، وكان ذلك من خلال الزخارف الجصية البلاتيرية الجديدة فى قصر بنيا أراندا دى دويرو، دى لوس كوندس دى ميراندا، وكذا واجهة مصلى "البشارة" فى كاتدرائية سيجوينثا، ومصلى سانتا ماريا دى دروقة، ومصلى روساريو فى سانتا خوستا إى روفينو دى مالويندا وكذا الواجهات الطليطلية المتفرقة مثل تلك الخاصة بعقود الحوائط المضافة إلى معبد الترانستو. هناك نموذج غريب من الزخارف الجصية ذات الأسلوبين، الغرناطى والبلاتيرى، ألا وهو الخاص بمنبر الكنيسة المسماة أموسكو (بالنسيا). ونظراً لأن الزخارف الجصية المدجنة كانت ضاربة بجذورها فإنها تفسر السبب فى أن منزل بيلاتوس ظل محتفظاً بالزخارف الجصية الذى كانت سائدة فى المنازل المدجنة بالمدينة خلال القرن ١٤، وكذلك الأمر بالنسبة للزخارف الجصية للملك كارلوس الخامس فى القصبة الذى بحدائق ألكاثار الإشبيلى حيث نرى بداخلها، فى وضع تبادلى، تروس الملك وعبارة **Plusultra** مصحوبة بزخارف جصية ونقوش كتابية عربية.

رؤية شاملة :

رغم أن الفن المدجن قد وُصف بأنه فن لا يخضع لقواعد ثابتة، كما أنه غير أكاديمى، فعند مقارنته بالأساليب المسيحية نجد أن الزخارف الجصية قد اتخذت مسارات عادية ممتدة بين إقليم الأندلس والقشتاليين، وكان ذلك الامتداد فى اتجاه مضاد لمسار معارك حرب الاسترداد، وكانت البداية الخاصة به هى السير فى مراحل – فى البداية – سهلة التصنيف، ففى النصف الجنوبى لشبه جزيرة أيبيريا وشرق الأندلس نجد أن الموروث الموحدى تمكن من لم شمل كافة الأنشطة فى ميدان الزخارف الجصية سواء كانت داخل أو خارج الأراضى الخاصة للسيطرة الإسلامية.

وعندما ننتقل إلى النصف الشمالى نجد أنه بعد مرحلة التكوين الذى سيطرت عليها الاتجاهات المرابطية والموحدية الذى انفصلت عن إقليم الأندلس، تبدّت لنا مرحلة يقودها الفن الناصرى والفن المدجن الإشبيلى، ورويداً رويداً أخذ الاتجاه الطبيعى ينفذ إلى هذين الفنين لكن دون أن يعنى القطيعة مع الموروث العربى. ويكمن السرّ الخاص بتوجهات وملامح الفن المدجن القشتالى فى عملية الدمج أو التعايش أو التواؤم بين كلا الاتجاهين الفنيين، وأصبح الانعكاس الأمين للمجتمع العربى المسيحى. هذا النشاط الفنى المحموم كان يحظى برعاية الملوك والنبلاء حيث أعربوا عن احتياجهم لمنازل خاصة بهم وهم فى أوج السلطة والشهرة. وهنا نتساءل: أين هى قصور إقليم ليون وقشتالة الرومانية أو القوطية المشيدة من الكتل الحجرية؟ ونقول إن البذخ والرفاهية الذى كان يتم الحصول عليها بتكلفة أقل من خلال المنازل العربية المشيدة من الآجر والخشب والجص قد ضرب بجذوره فى أعماق المجتمع القشتالى. فهناك العديد من الحالات الذى نرى فيها العرفاء الجوّالين يعملون هنا وهناك مقابل أجر يحصلون عليه، وكان الجصاصون المعروفون يسافرون إلى أى مكان ماعدا الغرناطيين الذين انتقلوا فقط إلى إشبيلية لزخرفة صالون السفراء فى ألكاثار دى إشبيلية، أضف إلى ذلك أن بعض مشاهير هذا الفن من المدرسة الإشبيلية ظهروا فى منطقة برغش وسيجونثا لزخرفة الحصون والمنازل، وانتقل الطليطليون إلى توردیسیاس وأستوديو، وكذلك إلى إشبيلية ابتداء من نهاية القرن الثالث عشر (الزخارف الجصية فى سوق بايونا فى صحن الكاتدرائية) وإلى قرطبة أيضاً. وعندما نتجاوز الفترة الأولى الذى تكوّن فيها الفن المدجن الطليطلى، نجد أن طليطلة - كما هو الحال فى غرناطة - كانت لها قيمتها بفضل عرفائها. غير أن الأمر يختلف عندما نتحدث عن شيوع الزخارف الجصية فى كافة أنواع المنشآت فى المحافظات والتى أقيمت فى مختلف أنحاء قشتالة وليون وكانت بها زخارف لا تحمل طابعاً موحداً وغير متسقة واستعصت على التصنيف أو الدخول فى حظيرة القيود والأصول الفنية المتبعة فى المدن الكبرى.

هناك على ما يبدو غيبة للزخارف الجصية المدجنة فى شرق الأندلس وألمرية وغرب إقليم الأندلس والبرتغال، وهذا له تفسير يتلخص فى قلة العرفاء المحليين، أو عدم وجودهم، من هؤلاء المتخصصين فى الزخرفة الجصية خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر والقرن التالى، لقد تمكنت كل من إشبيلية وقرطبة من الاستحواذ عليهم، وهنا لا نستغرب وجود فن مدجن فى شرق الأندلس وألمرية، فهى المناطق الذى كانت تضم أساساً القصور العربية مثل الكاستيخو (مرسية) والقصر الصغير (مرسية و أوندا) وقصر بينو إيرموسو بشاطبة، وفى ألمرية نجد مسجد فينيانا بزخارفه الجصية المهمة ذات الطابع الموحدى، وهذه كلها منشآت تمت على أيدى عرفاء جوالين أو مهاجرين من إقليم الأندلس رعاهم ملوك محليون مثل ابن مردنيس فى منطقة مرسية فى نهاية القرن الثانى عشر، وطوال القرن الثالث عشر، حيث نجد أن الزخارف الجصية تهاجر من غرناطة أو إشبيلية إلى المغرب المشرقى والغربى وإلى القاهرة. ولا شك أن هذا الترحال للزخارف الجصية أو عرفاء هذا الفن داخل إسبانيا الإسلامية والمدجنة، والذى بدأ بعمليات الغدو والرواح للمرابطين والموحدين من شاطىء إلى آخر عبر مضيق جبل طارق، سهَّل لنا معشر الدارسين المعاصرين وضع وجهات نظر محل جدل من المنظورين الأسلوبى والتاريخى (الترتيب الزمنى) وخاصة عندما نضع فى الحسبان المقولة الذى تتحدث عن وفرة ضخمة فى المنازل والمساجد، ذات الزخارف الجصية، سواء كانت عربية أو مدجنة، الذى كانت قائمة والتى لم يتبق لنا منها إلا القليل من النماذج حتى نتوصل إلى حلّ لهذه المعضلة نلجأ إلى بعض التصنيفات للزخارف الجصية استناداً إلى العصور والأساليب والمناطق الجغرافية، ومع هذا تحدث مبالغات منهجية وندخل فى تسلسل وتفريعات للوحدات والتكوينات الزخرفية النباتية والهندسية العربية والمدجنة لهذه الزخارف. وفى هذا الإطار كان طرحنا من خلال كتاب "الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية"، "الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية".

إحصاء للزخارف الجصية وأماكنها الجغرافية :

١- غرناطة العربية والموريسكية :

ق ١٣ : غرناطة والحمراء :

قليلة هي الزخارف الجصية في هذا القرن، وقد شهدنا بعض القطع المتفرقة وغير المترابطة من الجص المنقوش في قصر بني سراج Abencerrajes في "المنطقة الخلاء في الحمراء"، وقد ارتبطت هذه القطع، أسلوبياً، بالزخارف الجصية في الغرفة الملكية بغرناطة.ومنزل خيرونس ومنزل العملاق في رندة، وقد كانت كلها داخل الأطر الذي أسسها الفن الموحدي، وهذا ما نراه في الزخارف الجصية المبعثرة الذي ترجع إلى ق ١٢ والتي عثر عليها في ساحة الشهداء بقرطبة، إضافة إلى جزازات أخرى تنسب إلى مسجد الكتبية وتنمال ومسجد الرباط، وهي تلك القطع الذي تجلت بعد ذلك في مرحلة متأخرة زمنيًا في الزخارف الجصية بمسجد تازا (١٢٩٢م). وقد عثر في الحمراء على زخارف جصية متفرقة ذات طابع موحدي.

ق ١٤ : الحمراء :

يبدأ هذا القرن بالزخارف الجصية في "مخزن الفحم" بغرناطة، وموضوعاته هي الزخارف النباتية والنقوش الكتابية والمقربصات في منظومة بدأت في الزخارف الجصية خلال ق ١٣، ويمكن أن تنسب إلى عصر محمد الثالث الزخارف الجصية في البرطل أو أبراج السيدات - حيث نرى الحوائط في غرناطة وقد كُسِيَت لأول مرة بالزخارف الجصية - وكذا منزل ما يسمى بحمام أوليناريو، الكائن في شارع ريال ألتا، وكذا الزخارف الأولى الخاصة بالدير السابق المسمى سان فرانثيسكو، ويضاف إليها زخارف أخرى ترجع إلى عصر محمد الخامس. وتواصل الزخارف الجصية وجودها في جنة العريف بين حكم محمد الثالث وإسماعيل، حيث نرى تراكبًا بين

طبقات الزخارف فى بعض الأبراج، ملونة بالأحمر والأزرق والأخضر والبنى. وبالنسبة لزخرفة المقربصات الذى بدأت داخل قصور الحمراء، فى البرطل، فقد أخذت تنتشر فى الأفاريز العالية والعقود والكوّات (الطاقة) وتيجان الأعمدة، وانتشرت النقوش الكتابية الكوفية وهى تحمل العبارة المعهودة "لا غالب إلا الله" الذى بدأت بدورها أيضًا فى البرطل مع إضافة لفظة "فى الإسلام". وإلى حكم يوسف الأول (١٣٣٣م-١٣٥٤م) تنسب الزخارف الخاصة بصالون قمارش، بما فى ذلك العقد المزخرف بمقربصات معقدة فى المدخل، كما أن حوائط الصالة مزخرفة كلها بالجص، وكذلك الأمر – فى البداية – بالنسبة للحمام الملكى الملحق بالمبنى؛ نجد هذه الزخارف لذلك السلطان أيضًا فى برج الأسيرة حيث فرضت زخارف المقربصات نفسها وتكرر عقد المقربصات فى مدخل صالون قمارش. هناك طبلات عقد "برج القنديل". وإلى يوسف الأول تنسب أيضًا الزخارف الجصية فى البرج المرقب الكائن فى صحن ماتشوكا وهى زخارف ترتبط بزخارف قصر شنيل بغرناطة، وهناك احتمال فى أن القطع الجصية الذى عثر عليها فى "الروضة" تنسب إلى عصر يوسف الأول رغم أنها يمكن أن تتشابه مع أخرى ترجع إلى عصر محمد الخامس.

بدأت أثناء حكم هذا العاهل الأخير أعمال الإصلاح بدرجة كبيرة فى قصر قمارش وصالة باركا وميكسوار ومصلى ميكسوار والغرفة الذهبية، والواجهة الضخمة لقصر قمارش والمداخل المنحنية الذى تبدأ عند تلك الواجهة وتتجه إلى صحن الريّاحين Arrayane؛ وانتشرت بشكل واسع فى هذه المناطق الشعارات الناصرية، الذى لم نرها أبدًا فى قصور يوسف الأول. وفى قصر بهو السباع الذى شُيد بالكامل على يد محمد الخامس، نجد أهم وأبرز الزخارف الجصية فى الحمراء فى الصالات أو القباب مثل صالة العدل ذات القباب الثلاث، وصالة الأختين وصالة بنى سراج حيث شهدت كلها ميلاد الأسلوب الجديد، "الميل إلى الطبيعية"، الذى أثرى طبلات عقد المدخل إلى صالة باركا، وهو هنا ذو بصمة مدجنة طليطلية، كما نجد فيه وفرة من

شعارات الترس الناصرى وتكوينات ثرية من المقربصات الذى يتم تطبيقها على العقود والقباب، حيث جاء تصميمها سيراً على نموذج قباب المقربصات فى المساجد الموحدية فى شمال أفريقيا. وعندما نتأمل عقود المقربصات وبعض موضوعات الزخرفة النباتية سنلاحظ وجود تأثيرات للتوجهات الفنية فى عصر بنى مرين، ولا شك أنها دخلت فى عصر محمد الخامس، عندما عاد من منفاه فى الأراضى المغربية ابتداء من عام ١٣٦٢م. وخلال هذا العام الذى تبدأ فيه فترة الولاية الثانية للسلطان نجد تنويهًا فى النقوش الكتابية العربية الكائنة فى واجهة "بينادور باخو" – الذى تم تصميمه ليكون قبة أميرية، طبقًا لما جاء فى أشعار أبى الحجاج – بكنية يوسف الأول؛ ومع هذا فإن الزخارف الداخلية الذى تضم شعار الجماعة الناصرية تحتم نسبة ذلك إلى عصر محمد الخامس أو من تولى المُلك من بعده. وقد بلغت الأعمال الذى تمت فى عصر محمد الخامس القصر أو الدير السابق المسمى سان فرانثيسكو، حيث نجد زخارف جصية عليها شعار الجماعة الناصرية، وهو شعار متكرر فى الواجهة الداخلية لبوابة النبيذ. وفى عصر محمد السابع (١٣٩٢م–١٤٠٨م) تم إقامة برج الأميرات ونرى هناك الزخارف الجصية المرتبطة بمرحلة الانحطاط المعروفة فى الحمراء، كما تحمل أيضًا شعار الجماعة.

الزخارف الجصية الغرناطية خارج غرناطة:

مع نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن التالى أخذ "مخزن الفحم" يضم آيات قرآنية مكتوبة بالخط الكوفى، وتضم البائكة (على شاكلة الإيوان) الخاصة بالمدخل إلى المبنى عقد مقربصات يتسم بالروعة والتعقيد وهو الأول من نوعه فى المدينة؛ وانطلاقًا من الزخارف الذى تضم التشبيكات والأطباق ذات الثمانية أطراف والنقوش الكوفية والمائلة الذى تغطى الحوائط بالكامل يلاحظ أنها تسير على هدى برج الأسيرة والبرج المرقب ماتشوكا بالحمراء والسراى أو القبة الذى نجدها فى قصر شنيل الذى

لابد أنه أقيم خلال عصر يوسف الأول، مثلما هو الحال في "المدرسة" حيث نرى في المصلى أن النقوش الكتابية تساهم في زيادة السياق الذي عليه الآثار السابقة وذلك بوجود المقربصات الذي نراها في مناطق الانتقال وعقود الربط، غير أننا اليوم نراها بعد أن جرت عليها ترميمات ضخمة. ومن الأماكن المهمة أيضًا المنزل الكائن بشارع كونسو لاثيون والذي لم يصلنا منه إلا الواجهة الذي تضم زخارف جصية مهمة ذات نقوش محفورة، وربما ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر.

وخلال الفترة من نهاية القرن الرابع عشر والقرن السادس عشر نجد في حيّ البيّازين بعض الزخارف الذي ترجع إلى الفترة المذكورة والتي تتسم بأنها أقل شأنًا، ومن أمثلة ذلك دار الحرّة وتلك الدار الذي تهدمت المسماة "دار الراهبات" حيث نجد أن العديد من قطع الجص الذي تنسب إليها موجودة الآن في متحف غرناطة؛ كذلك نجد "منزل الأمراء" أو منزل "ستّي مريم" الذي نرى بعضًا من زخارفها الجصية في المتحف المذكور مثلما هو الحال بالنسبة لزخارف "منزل بيّمينا" بما في ذلك تشبيكات مهمة. وهنا أمكن اكتشاف طبقة من الجص فوق طبقة أخرى أقدم منها. هناك "منزل سانتا كتالينا دي ثافرا"، ومنزل الفرن الذهبي ومنزل سابث، ومنازل أخرى أكثر تواضعًا سواء كانت مدجنة أو موريسكية بما تحمل من زخارف جصية. وهي كلها منازل مسجلة وقام جومث مورينو بوصفها في "دليل غرناطة".

٢- قرطبة:

بعد أن انتهى عصر الخلافة الأموية واستمرارًا لما عليه وضع الزخارف الجصية خلال القرن الحادي عشر الذي تضم أشكالاً حية عثر عليها في ساحة الشهداء، تتعلق بمرحلة عصر ملوك الطوائف كما ترتبط بالزخارف الجصية في الجعفرية وبما في قصبة ملقة والمرية، أمكن العثور في ذلك المكان – ساحة الشهداء – على جزازات من الزخارف الجصية الموحدية ترجع إلى العقود الأخيرة من القرن الثاني عشر،

وتضم معينات من سعفات ذات الأسلوب الذى نراه فى الخيرالدا، وميداليات medallones مفصصة ونقوشًا كتابية كوفية مهمة، إضافة إلى سعفات مدببة تسير فى خط مواز لتلك الذى عثر عليها، وترجع إلى القرن نفسه، إلى جوار مسجد الكتبية بمراكش ومسجد حسان بالرباط، وهى كلها نموذج للسعفات الذى نجدها فى المنازل الغرناطية خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر؛ ويلاحظ أن قرطبة لم تقم بأى نشاط، خلال ذلك القرن، يتعلق بالزخرفة الجصية رغم أن بعض الباحثين يحاول أن ينسب إليها تلك الأجزاء العليا الذى نجدها فى "المصلى الملكى"، إذ يرون أنها ترجع إلى عصر إنريكى الثانى (١٣٧٢م) وهو التاريخ المدون فى نقش قوطى فى الجزء السفلى؛ وطبقًا لنقش كتابى قوطى أيضًا تنسب بعض الزخارف الجصية ذات الأسلوب الطبيعى والموجودة فى واجهة "بوابة الغفران" فى صحن المسجد مصحوبة بالشعارات المتوجة للعاهل فى طبلات العقد.

توجد فى متحف قرطبة بعض القطع الزخرفية المتعلقة بمنازل مدجنة مهمة وهى عبارة عن عقود وتوريقات من "منزل الكابتن العظيم" أو "منزل النسر" - ق ١٤ - والذى كان الدير السابق سانتا كلارا. وفى الآونة نفسها أضيفت إلى داخل المسجد عقود مدافن تضم زخارف جصية مهمة على شاكلة الأسلوب المتبع فى المصلى الملكى والتى نجد فيها بين الفينة والأخرى الشعارات المسيحية. وتبرهن كافة هذه الأمثلة على أن قرطبة كانت تضم فى أحضانها عرفاء الجص المحليين، ومع هذا فقد خضعوا لتأثيرات قوية جاءت من الأسلوب الإشبيلى المدجن؛ وإلى جصّاصين طليطليين يجب أن ننسب تلك الزخارف الذى نجدها فى المعبد اليهودى بالمدينة الذى شيد عام ١٣١٤م بناء على أوامر من اسحاق محب، أضف إلى ما سبق هناك بعض المنازل الرئيسية الذى ترجع إلى العقود الأخيرة من القرن الرابع عشر وهى "منزل الجرس" و "منزل فرسان سانتياجو". وخلال الفترة نفسها جرت إقامة وزخرفة "مصلى سان بارتولومية" حيث نجد أن مبانٍ المشيدة من الحجر مغطاة بطبقة من الزخارف

الجصية الذى تضم شعارات الجماعة الناصرية ونقوشًا كتابية كوفية بها عبارات هى "المُلك" إضافة إلى السعادة الدائمة.

٣- ألمرية :

كان المسجد الجامع بالمدينة "سان خوان" هو نقطة البداية للزخارف الجصية فى هذه المدينة، وقد شيد المسجد فى عصر الخلافة ثم جرت عليه إصلاحات خلال القرن الحادى عشر ضمت زخارف جصية رائعة تحمل سمات عصر ملوك الطوائف؛ هناك إصلاحات أخرى موحدية نراها بوضوح فى منطقة المحراب؛ هناك بعض جزازات من الزخارف الجصية (ق ١١) جرى انتشالها من القصبة أثناء الحفائر الذى جرت مؤخرًا؛ ومن الزخارف المهمة تلك الذى تنسب إلى مسجد فينيانا الذى يبدو أنه أقيم فى منتصف القرن الثالث عشر فى إطار الأسلوب الموحدى المتطور والذى يرتبط بشدة بالزخارف الجصية العربية الغرناطية وبزخارف "القصر الصغير" بمرسية. وفى المبانٍ المشار إليها فى ألمرية نجد بعض العبارات المنقوشة بالخط الكوفى ذى الطابع الموحدى مثل "البركة" و "الحمد لله على نعمه" و "لا إله إلا الله"، وقد قامت كارمن بارثيلو بدراسة كافة هذه الزخارف. وربما شارك فى أعمال الزخرفة المذكورة بعض الجصاصين الغرناطيين أو الإشبيليين. هناك زخارف جصية، متأخرة زمنيًا، فى الحصن المنزل المسمى "بيليث بلانكو" الذى شيد على عهد بدرو فاخاردو أول ماركيز لبلدة بيليث (١٥٠٥م-١٥١٥).

٤- ملقـة :

لازالت فى "القصبة" زخارف جصية مهمة ترجع إلى القرن الحادى عشر، ويمكن أن نرى فى متحف القصبة نفسها أشرطة تضم نقوشًا كتابية عبارة عن آيات قرآنية

وترتبط بفترات زمنية طويلة تبدأ من القرن الثاني عشر حتى الخامس عشر، وجرت دراسة هذه الأشرطة على يد أتين ألمانسا. وفي البرج المسمى "برج مالدونادو" بالقصبة نفسها نجد زخارف جصية تضم أطباقًا نجمية من ثمانية أطراف ونقوشًا عربية تعبر عن العظمة الدائمة لله. وقد دخلت متحف القصبة قطع زخرفية جصية ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر مصدرها رندة Ronda، وهي نقوش تضم نقوشًا كتابية كوفية بها عبارة "لا إله إلا الله"؛ ويلاحظ أن أقدمها ترتبط بدرجة ما بالزخارف الجصية الغرناطية خلال العقود الأولى من القرن الثالث عشر. هناك زخارف جصية أخرى قادمة من دير سانتا كلارا دى ملقة.

رُندا Ronda :

توجد الزخارف الجصية فى منزلين مهمين يرجعان إلى القرن الثالث عشر، أحدهما يطلق عليه "منزل العملاق" والآخر "منزل أبو مالك"، ومن هذا المنزل الأخير تم انتشال عقد به مقربصات كأنها الستارة، وهذا مقدمة لعقود المقربصات في قصور الحمراء خلال عصر محمد الخامس. وقد جرت عمليات ترميم متلاحقة على منزل العملاق وكان آخرها عام ٢٠٠١م، ومع هذا فإن الزخارف الجصية الذى تآكلت لم يطرأ عليها غير ذلك. أما الزخارف الخاصة بمحراب "المسجد الجامع" بالمدينة فهى متأخرة عن السابقة وترجع إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر ولها تأثير غرناطى واضح غير أن هناك بعض اللمحات المنقولة عن الزخارف الجصية لبنى مرين فى المغرب Magred.

٥- شريش (قادش) :

رغم أن التأثيرات الموحدية ملحوظة في المدينة من خلال مبانٍ القصبة إلا أنه لم تصل إلينا بعض الجزازات المتفرقة الذى ترجع إلى ق ١٢م، هى اليوم ضمن مقتنيات

متحف البلدية، وهى قطع تضم سعفات مدببة ذات أسلوب موحدى. هناك قطع متأخرة تاريخياً عن السابقة نجدها فى المتحف نفسه، مصدرها على ما يبدو معبد سان ديونيسيبو، وكانت طبقة تغطى الآجر بشكل مباشر وتضم نقوشاً كتابية مائلة.

٦- إشبيلية :

هناك زخارف موحدية عثر عليها فى "ألكاثار" و "بوابة الغفران" فى صحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع، وفى قبة القربصات نفسها، فى واحدة من مداخلها وفى "صحن الأعلام" فى ألكاثار، حيث نجد قبة رائعة ذات أوتار، من الآجر والجص، أما المفتاح فهو من القربصات. وقد نشر ألفونسو خيمنث أبحاثاً تتعلق بزخارف جصية زالت من الوجود، مرتبطة بواجهات بعض العقود التوائم المرتفعة فى الخيرالدا، حيث كان يُرى فيها - داخل الطبلات - نسور شارعة أجنحتها، وكبرهان عليها نجد صوراً قديمة التقطها لورنت قبل عام ١٨٨٦م. ورغم أن المئذنة قد خضعت للترميم خلال العام المذكور (وقام بالإشراف عليها خيستوسو بيريت) فإنه قد أزليت الزخارف الجصية. وإلى الفترة المدجنة نجد الزخارف الطليطلية فى "سوق بايونا"، ق ١٣، فى الواجهة الجانبية لصحن شجر البرتقال بالمسجد الكاتدرائية. وبداخل ألكاثار أثناء القرن الرابع عشر نجد: ١- صالة العدل الذى جرى ضمها إلى صحن الجص خلال العقود الأولى من القرن الرابع عشر مع ظهور ترس جماعة ألفونسو الحادى عشر، ٢- زخارف جصية لعقود ما يسمى "الساند" Apeadero؛ ٣: قصر بدرو الأول المدجن وصالون السفراء الذى زخرفه عرفاء غرناطيون على عصر محمد الخامس. خارج القصر (ألكاثار) ٤: نجد منزل أوليا (ق ١٤). وخلال المرحلة المدجنة/ عصر النهضة نجد: ٥- منزل بيلاتوس ملك دوقا مدينة سالم؛ ٦: منازل كونت إيبارًا وكونت بينبدى، ٧: واجهة بوابة الغفران بصحن شجرة البرتقال بالكاتدرائية، ٨: قصر المالكات بمنزل ألبا، ٩: قبة كارلوس الخامس فى حدائق الألكاثار؛ وبالنسبة للعمارة الدينية المدجنة

فإن الآجر والجص قد تركا بصمات مهمة فى: ١٠- برج سان ماركوس، ١١- لاكارتوخا، ١٢- صحن دير سان إيسيدورو دل كامبو، ١٣- زخرفة جصية من الدير السابق "أمهات الرّب" مع وجود نقوش عربية تتحدث عن السعادة والرفاهية. أما المصليات الإشبيلية فإنها تشكل فصلاً مهمًا فى سياق هذه الزخارف حيث نجد زخارف جصية متأخرة (ق ١٤، ١٥)، ١٤- "مصلى لابيداد" لسانتا مارينا، ١٥- مصلى كينتا أنجوستيا لسان بابلو، ١٦:- مصلى حصن ليبريخا وما يضمه من أطباق نجمية مهمة من الجص والآجر، وفى ألكاثار دى إشبيلية نجد بعض قوالب الجص الذى استخدمها المعمارى رفائيل كونترايراس فى عمليات الترميم الذى جرت فى نهاية القرن التاسع عشر فى قصر بدرو الأول. وهناك بعض الكلاشيهات جرى نقلها من قصر الحمراء (ق ١٤).

إستجة :

تتركز الزخارف الجصية فى هذه المدينة – فى المقام الأول – فى قصر آل قرطبة وهو اليوم دير لاس تيريساس، المنزل الذى أقيم خلال عصر إنريكى الثانى، وفى هذه المبانٍ نجد خليطًا من الأسلوب المدجن الإشبيلى والطليطلى فى توجهاته الطبيعية وكذلك بعض الأشكال الحيوانية. وفى كنيسة سانتا كروث لازال هناك عقد به زخارف ترجع إلى ق ١٤ وبها لفائف وأوراق كرْم ذات أسلوب طبيعى طليطلى يشبه ما عليه الزخارف الذى نجدها فى واجهة بوابة الغفران فى صحن المسجد الجامع بقرطبة.

٧- جيان :

كان فى مصلى سانتا كتالينا الذى أقيم فى أحد أبراج الحصن زخارف جصية فى بطن عقد المدخل وأخرى فى إفريز فى الداخل. مهمة أيضًا تلك الأخرى الذى

لازالت قائمة فى قصر السيد "ميجل لوكاس دى إيرانثو" أحد القادة العسكريين للملك إنريكى الرابع، وقد أقيم المبنى خلال النصف الثانى من القرن الخامس عشر: هذه الزخارف، ترتبط أساسًا بالأسلوب القوطى المتأخر. مهمة أيضًا تلك الزخارف المتعلقة بالقرنين الرابع عشر والخامس عشر، والتى أضيفت إلى معبد سانتو دومنجو فى ربض حصن ألكالا لاريال.

٨- شرق الأندلس وميورقة:

فرضت الزخارف الجصية نفسها فى دائرة مرسية، فى القصر المقام خارج الأسوار والمسمى "الكاستيخو"، وقد أقيم خلال الفترة الذى آذنت بانتهاء عصر المرابطين وبداية حكم الموحدين، وانعكاس هذا الأخير على قصر بينو إيرموسو بشاطبة (ق ١٢-١٣م)، ويلاحظ وجود الملامح الأساسية للأسلوب الموحدى فى الزخارف الجصية بالمنازل العربية بمرسية خلال مراحل تبدأ بالأسلوب المتقشف الموازى للأسلوب الخاص بالزخارف الإشبيلية خلال النصف الثانى من القرن الثانى عشر، ثم تلت ذلك مرحلة أكثر ثراء يمكن أن ترجع إلى منتصف القرن الثالث عشر، مثلما هو الحال فى "القصر الصغير" (دير سانتا كلارا)، وترتبط الزخارف الجصية كثيرًا بأخرى نراها فى منزل مهم فى أوندا Onda (قسطلون)، وهذه كلها ترتبط بدورها بالزخارف الجصية الغرناطية المعروفة خلال القرن الثالث عشر، وربما ترتبط بالإشبيلية الذى زالت من الوجود وترجع إلى الفترة نفسها، وفى إطار هذا النمط المتقشف نجد الزخارف الجصية فى المنازل العربية الذى جرت بها حفائر أشرف عليها تاباروّ بالاثون فى بلدة شيثا Cieza؛ وباستثناء هذه الأخيرة نجد أن باقى الزخارف تضم نقوشًا كتابية كوفية ومائلة، وتنتشر بها لفظة "المُلْك" والسعادة والازدهار...إلخ. وفى ميورقة نجد بعض الزخارف الجصية ذات الأصول

الموحدية والمحفوظة فى "مخازن شركة التنقيب الآثارى لوليانا" Deposito de la Socidad arqueologica Luliana.

٩- قشتالة/ لامنشا:

طليطلــة:

الزخارف الجصية الأولى فى طليطلة عربية ترجع إلى القرن الحادى عشر (عصر ملوك الطوائف) ولها نماذج واضحة فى المنازل المهمة فى "باخاوا دى لاس كامليتاس B.delasCarmelitas، ميدان دل سيكو، وبولاس بيخاس B.Viejas ونونيث دى أرثى، وخلال السنوات الأولى من القرن الثالث عشر تبرز بعض الزخارف المتفرقة الذى تنسب إلى القصر الأسقفى بالمدينة وربما ترجع إلى عصر الأسقف رودريجو خيمنث دى رادا، وتوجد هذه القطع فى متحف مدينة طليطلة. واستناداً للأسلوب الذى عليه ترتبط بالزخارف الجصية فى صحن دير سان فرناندو فى لاس أويلجاس ببرغش. وهنا يجب أن نبرز أنه فى فترة معمارية سابقة نجد الزخارف الجصية العربية قائمة فى مصلى سان لورنثو وفى مسجد تورنرياس، وسيراً فى إطار القرن الثالث عشر تبرز أمامنا زخارف جصية لمنزل مدجن داخل أسوار دير سانتا كلارا لاريال، ثم تليها زخارف العقد الجنائزى فرنان بيرث لعام ١٢٤٢م فى مصلى بلين Belen بدير سانتافى، ويلاحظ أنه قد ظهرت لأول مرة بالمدينة أفاريز مقربصات وضريح أو مدفن السيد/ فرناندو جوديل بالكاتدرائية الطليطلية (١٢٧٥م)، وفى هذه المرة نرى إفريز المقربصات بين أسدين رابضين أحدهما فى مواجهة الآخر. وشهد معبد سانتا ماريا لابلانكا تغيراً فى المسار بالنسبة للزخارف الجصية محل الدراسة حيث ظهر أسلوب متقشف فرض نفسه على الأطباق النجمية والتوريقات ماعدا تلك الخاصة بثمانية وأربعين شكلاً أسطوانياً توجد فى طبلات العقود الخاصة ببلاطات المعبد حيث نلاحظ

انتصار الزخرفة الهندسية المنحنية الخطوط الذى ربما كانت مستلهمة من الفن الموحدى الإشبيلى.

جرت زخرفة القصر الأسقفى فى نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، وهى أعمال أدخلها كل من الأساقفة: جونثالو جارثيا جوديل، وجونثالو دياث بالوميكى؛ وإلى هذا الأخير تنسب زخارف مهمة زالت من الوجود ومعها شعاراته والتوريقات والنقوش الكتابية الكوفية بعباراتها مثل "الحمد لله على نعمه". وبعد هذا نجد عقد مدفن دير كونثبثيون فرانثيسكا بزخارفه الأكثر تطوراً والتى تعتبر إرهاصة لما سنجده فى "ورشة المورو"، وهى زخارف ثرية فى منزل له صلة بأسرة بالوميكى. وفى هذه "الورشة" الذى شيدت خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر أصبح الأسلوب الغرناطى فى الزخرفة الجصية أمرًا معهودًا؛ وفى منتصف القرن الرابع عشر جرت إقامة معبد الترانستو حيث نجد أن الزخارف الجصية فى المعبد اليهودى السابق قد بلغت شأوًا كبيرًا من التطور فى إطار أسلوب يطلق عليه أسلوب الجمع بين الأشتات حيث نجد السمات المحلية والتأثيرات الغرناطية والإشبيلية الحديثة، ونجد، ربما لأول مرة فى طليطلة، الزخرفة ذات التوجه الطبيعى؛ كما لانعدم وجود النقوش الكتابية الكوفية إلى جوار النقوش العبرية فى عبارات هى "الفضل والمُلْك والسعادة والرفاهية والحمد لله على نعمه.

ومع بداية النصف الثانى من القرن الرابع عشر أصبحت طليطلة تعجّ بالمنازل والقصور المدجنة المخصصة للنبلاء، وبها زخارف جصية رائعة أخذت تتطور من مبنى لآخر وفيها نجد دائمًا التوجه الطبيعى الذى أشير إليه فى معبد الترانستو؛ إنه العصر الذهبى للفن المدجن الطليطلى: فهناك المنازل، الذى زالت من الوجود، داخل الدير السابق سان خوان دى لابنتنثيا، ومنزل ميسا، وسراى كورّل السيد دييجو؛ كما نجد قصور الأسرة أيالا فى دير سانتا إيزابيل لاريال والمبنى الذى يطلق عليه "قصر الملك السيد بدرو". ومن المبانٍ الأكثر أهمية قصر سوير تيّث دى منيسس، حيث انتصر فيه الأسلوب الطبيعى الطليطلى وتمثل هذا فى الأشكال الحية. هناك أطلال

من "منزل الأرمنى" فى المنطقة المجاورة لدير سان كليمنتى؛ ونادراً ما نجد ديراً ليس به زخارف مدجنة، غير أن هناك حالات من هذا الصنف مثل سان كليمنت وسانتو دومنجو الرّيال وسانتو دومنجو الأنتيجو وسانتا أورسولا؛ والشيء نفسه بالنسبة لبعض الكنائس مثل "سان أندرس" حيث نجد عقد مدفن به المقربصات والأسلوب الطبيعى مع وجود أشكال مثل القديسين والملائكة، وهذه قد تكررت فى عقد "باخادا دى سان خوستو". وما يبرز فى هذه الكنيسة غرفة حفظ المقدسات ذات الحوائط الذى تغطيها الزخارف الجصية الثرية ذات المذاق الغرناطى مع وجود نتف من النقوش الكتابية العربية. وإلى العقود الأولى من القرن الخامس عشر ينسب قصر "فوينساليدا" الذى يعتبر جوهرة الفن المدجن بزخارفه الجصية ذات الأسلوب الطبيعى الذى يسود كل شيء سواء كانت زخارف مدجنة أو قوطية. وفى الكاتدرائية، فى دهليز المدخل، إلى صالة الاجتماعات نجد واجهة جميلة ذات وحدات زخرفية طبقًا للأسلوب المدجن والبلاتيرى، فى توازٍ مع واجهات أخرى تبرز منها واجهة مستشفى سانتا كروث بكاتدرائية مندوثا. ويتسم دير سان خوان دى لابنتنثيا بتفرّده وهو الذى أسسه الكاردينال ثيسنيروس فى منطقة فضاء كان بها منازل مدجنة قديمة سبق أن أشرنا إلى زخارفها الجصية، وكان القصر كله، بما فى ذلك الزخارف الجصية، يحمل الطابع المدجن والبلاتيرى؛ وتنتهى فترة الفن المدجن مع قصر الكونت استبان الذى بقى منه عقد به زخارف جصية جميلة.

محافظة طليطلة:

كان ازدهار الزخارف الجصية فى العاصمة السبب وراء انتشارها فى الجوار، ففى حصن إسكالونا التابع للسيد ألبارو دى لونا نجد بعض ملحقاته وبها زخارف جصية لكوّات الأسقف، إضافة إلى زخارف أخرى ذات طابع إسلامى، غير أن قصر جوتير دى لكارديناس فى أوكانيا هو الأكثر أهمية، وكان ذلك الرجل (جوتير) من أبرز الشخصيات فى بلاط الملوك الكاثوليك؛ وفى أحد أسقف القصر نقرأ الشهادتين

لا إله إلا الله محمد رسول الله": وعند تأمل زخارفه نجد فيها زخارف المدجنة الموضوعة بشكل منتظم والزخارف القوطية وكوات السقف والكاردينا Cardina؛ وفي هذه البلدة أيضًا نجد منزل جماعة سانتياجو. وكان قصر توريخوس أحد المبانٍ التابعة لآل كاردنياس (زال من الوجود) وبه زخارف جصية وأسقف رائعة على طريقة الأسلوب المتبع في قصر أوكانيا. ولازلنا حتى الآن نرى في كنيسة سانتا ماريا دي إيسكاس بعض الزخارف الجصية في صورة لوحات وشواهد تحمل بصمات الأسلوب الطبيعي الذي يضم أشكالاً خرافية تشابكت أعناقها وربما كان هذا هو أول هذه الظواهر في طليطلة.

ألكالا دي إينارس:

مهمة هذه الزخارف الموجودة في هذه المنطقة نظرًا لتبعيتها للدائرة الإدارية لطليطلة اعتبارًا من نهاية القرن الثاني عشر. وقد أسس الأسقف خيمنث دي رادا في البلدة قصرًا مدجنًا؛ وحقيقة الأمر لم تصلنا أية زخارف جصية من هذا المبنى الذي جرى إصلاحه وتوسعته خلال القرون ١٤، ١٥، ١٦، ومنه نبرز صالون اجتماع الأساقفة الذي تأسس خلال ق ١٥ على يد الأسقف بدرو كونتريراس؛ وكانت زخارفه قوطية مدجنة؛ نجد أيضًا هذا التلاقح بين الأسلوبين المذكورين في الزخارف الجصية في مصلى Oidor بكنيسة سان خوان دي لوس كابا بيرّوس؛ ولم يتبق أمامنا من المنازل المدجنة الذي ترجع إلى القرن الخامس عشر إلا الزخارف الجصية لمنزل "القانوني روكا" حيث سيطر عليه الأسلوب الطبيعي الطليطلي. وإثر تأسيس الجامعة على يد الكاردينال ثيسنيروس تم تشييد مبانٍ مهمة من بينها "مصلى سان إلدفونسو" و قاعة الاحتفالات"، وفي المبنى الأول من هذين نجد زخارف جصية مفرغة مرتبطة بالأبواب والكوات وأسلوبها قوطي متأخر، أما زخارف "قاعة الاحتفالات" فتوجد بها زخارف جصية مهمة ذات الأسلوب البلاتيري الذي نلاحظه في واجهات المنصة؛ وفي مصلى "سانتو كريستو دي لا أجونيا" دي لا ما خيسترال لازال من الممكن مشاهدة أسقف بها زخارف جصية ذات أسلوب عصر النهضة.

١٠- وادى الحجارة:

ارتبطت هذه المدينة أيضًا بالفن المدجن فى الكنيسة الطليطلية، ففى كنيسة سانتا كلارا، ق ١٤، نجد حتى الآن أفاريز فى القطاع العلوى منها مزخرفة بالميداليات medallones المفصصة، والشعارات ولفظة البركة بالكوفية. غير أن الزخارف الجصية الأكثر أهمية هى الذى توجد فى مصلى لوس أورتكوس فى سان خيل، وهى زخارف جرى إضافتها إلى دار العبادة المدجنة الذى ترجع إلى القرن الثالث عشر، وترتبط هذه الزخارف بقوة بالمدجنات الطليطلية خلال ق ١٤م، ١٥م: فهناك العقود المفصصة والمعينات والأغصان والأوراق الطبيعية وبعض الألفاظ العربية، وينتهى هذا الخط الزخرفى فى العاصمة المذكورة مع "قصر الإمارة" P.Infantado الذى شيده إنيجو لويث دى مندوثا عام ١٤٩٤م ورغم زوال معظم هذه الزخارف فإن هناك بعض الصالونات الكبيرة ذوات الأسقف والأفاريز الجصية العالية المدجنة الطابع، كما ترى بعض الزخارف الجصية المتفرقة فى بعض قرى المحافظة: وفى أتينثا، فى كنيسة سان خيل نجد كوّة أو طاقة بها طبق نجمى يتسم بالبساطة، وفى بلدة كوجو يّودو، فى قصر لويس دى لاثردا إى مندوثا الذى يرجع إلى نهاية القرن الخامس عشر، نجد صالونات فى أبهّتها بزخارفها المدجنة وزخارف أخرى تحمل بصمة الأسلوب القوطى المتأخر وتبرز هناك المدخنة ذات الترسين اللذين يرجعان إلى المؤسس يحملها شاروبين .querubines وفى سيجونثا نجد زخارف جصية ترجع لعصور مختلفة منها تلك الخاصة بمنازل للأعيان تقع فى شارع ترابيسانيا باخا، وهى اليوم موجودة فى "متحف الأبرشية"، وإذا ما أردنا تحديداً قلنا إن هذه الزخارف عبارة عن عقدين نصف أسطوانيين يحملان مجموعة من العناصر الزخرفية من إقليم الأندلس. ومن ذلك يمكن أن نستخلص نتيجة تشير إلى المكان الذى جاءت منه الأيدى العاملة، فربما كانت من إشبيلية وهذا ما تدل عليه مجموعة

من التفاصيل منها لفظة المُلك وعبارة المُلك لله. ويمكن القول إنها ترجع زمنيًا إلى نهاية القرن الثالث عشر والعقود الأولى من القرن الرابع عشر وجاءت من لون عرفاء تجرى فى دمهم المفاهيم الفنية الإشبيلية. ودون أن نخرج من سيجونتا نعثر على زخارف جصية رائعة، مدجنة وتحمل ملامح عصر النهضة، فى واجهة "مصلى البشارة" بالكاتدرائية الذى تأسست خلال الفترة من ١٥١٥م وحتى ١٥١٦م على يد السيد فرناندو سوتو مايور وقد عمل فيها النحاتان بدرو وماركو اللذان يرجع إليهما تصميم واجهة "صالة الاجتماعات" فى كاتدرائية طليطلة.

١١- قونقة :

نجد فى القصر الأسقفى المجاور للكاتدرائية أطلالاً مهمة من الزخارف الجصية الذى ترجع إلى عصور مختلفة، ففى المقام الأول هناك صالة كبيرة، لا شك أنها كانت مخصصة لاجتماعات الأساقفة، ترجع إلى ق ١٢م، بها إفريز عريض فى القطاع السفلى به نقوش كتابية كوفية تتحدث عن الصحة والفخار والمُلك والشرف والحمد لله، وهذه النقوش تدخل فى تبادل فنى مع أشكال مقدسة داخل أشكال سداسية. وإلى جوار الكاتدرائية نجد فتحة باب أو نافذة بها زخارف جصية مدجنة لكنها متواضعة الجودة وربما ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر أو بداية الخامس عشر.

١٢- إكستريما دورا:

هناك دير جماعة الخيرونيم دى جوادا لوبى (قصرش) المشيد خلال القرن ١٥م برعاية أساقفة طليطلة، وفى مركز الصحن الكبير للدير نجد كشكًا ذا خطوط فنية قوطية مصحوبة بزخارف جصية فى العقود المضعفة geminados فى الواجهات الأربعة؛ وفى الداخل نجد اسطوانات ذات زخارف نباتية طبيعية الأسلوب، ومن

الخارج نجد أطباقًا نجمية من ٦، ١٢ طرفًا مصحوبة بميداليات مفصصة. نرى فى الكنيسة أيضًا – التابعة للدير – عيونًا أو أشكالاً أسطوانية بها أطباق نجمية من الآجر والجص؛ وبالنسبة لدير يوستى (قصرش) وبالتحديد بلدة كواكوس دى يوستى، نجد منبرًا مهمًا من الجص (ق ١٥م) به خطوط فنية قوطية، ويلاحظ أن أحد الحوائط به وحدات زخرفية مدجنة من الأشكال النجمية المكونة من ٨ وعلامات + صغيرة فى Mogalloncortes-Cano.

١٣– قشتالة وليون:

برغش:

هناك العديد من الزخارف الجصية المتفرقة فى النصف الشمالى من الهضبة القشتالية إضافة إلى تلك الذى زالت بعد هدم منازل وقصور. هناك كنائس ومصليات بها زخارف جصية متنوعة تبدأ بالأسلوب المدجن وتنتهى بالقوطى المتأخر وأحيانًا ما نعثر أيضًا على أسلوب عصر النهضة. وترجع الزخارف الجصية الأولى المدجنة الذى عثر عليها فى دير لاس أويلجاس ببرغش إلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، نراها فى قباب ما يسمى صحن دير سان فرناندو، وقام بتنفيذها خبراء فى الجص من إقليم الأندلس ممن تأهلوا على الأصول الفنية المرابطية والموحدية ثم هاجروا إلى طليطلة للعمل فى خدمة الأساقفة، وتعتبر الزخارف الجصية لصحن الدير نموذج للكمال؛ بها عقود من الطراز الموحدى وتوريقات ذات بصمات مرابطية وأشكال حيوانية ذات سمات فنية عربية ورومانية، وفى الدير المذكور نجد الزخارف الجصية القائمة فى "مصلى أسونثيون" سابقة لتلك، إذ ترجع إلى العقود الأخيرة من القرن الثانى عشر، وهى عملية نفذها عرفاء عرب أشبيليون، استنادًا إلى الخطوط المعمارية المعقدة الذى استخدم فيها الآجر والجص. وفى المستشفى القديم المسمى "مستشفى سانتياجو" كانت هناك زخارف جصية مهمة نجدها فى تيجان أعمدة البلاطات، وكذا

توريقات وشعارات قشتالية شبيهة بتلك الذى نجدها فى لاس أويلجاس ودون أن نغادر الدير، يلاحظ أنه خلال العقود الأخيرة من القرن الثالث عشر أقيم مصليان ملكيّان مهمان هما سانتياجو ومصلى سلبادور؛ توجد فى الأول منهما زخارف جصية نجدها في الأفاريز العليا تصاحبها الشعارات الملكية وأطباق نجمية من ستة أطراف، وكذا فى العقد الحدوى المدبب والخاص بالمدخل إلى المصلى المربع المخطط؛ نجدها كذلك فى الطنف حيث هناك أطباق نجمية من ثمانية مع مثمنات متطورة توجد بين الأشرطة، وبها نقوش كتابية عربية من تلك الذى كانت سائدة خلال ذلك العصر؛ وفى انحناءة العقد نجد سنجات مزخرفة وأخرى ملساء وهى نمط زخرفي مشتق من عقود قصر بينو إيرموسو بشاطبة. وتكمل الزخارف بما نجده فى طبلات العقد وهى محارات وسعفات مزهرة ومرتبطة بالزخارف الجصية فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا، ومن الحصن الذى أزيل، فى المدينة، جرى نقل بعض القطع إلى متحف الآثار ببرغش وهي زخارف مدجنة تحمل سعفات مدببة وأطباقًا نجمية من ثمانية أطراف ذات طابع قشتالى، كما يلاحظ وجود الأيدى العاملة الإشبيلية فى زخارف جصية في عقدين هما الآن داخل بوابة سانتا ماريا أو بوابة "النوتاريوس" (الكتبة بالعدل) وهما ينسبان - طبقًا لرأى تورس بالباس - إلي حصن برغش - توجد بهذه القطع زخارف جصية كوفية من تلك الذى كانت سائدة خلال القرن الرابع عشر. هناك زخارف جصية مهمة مرتبطة بتلك الزخارف الجصية الإشبيلية الذى نراها فى المصلى الملكى بقرطبة، ولا شك أنها جاءت من لدن عرفاء أندلسيين، وهى الذى نجدها فى الأفاريز العالية لغرف حصن "مدينة بومار" الذى شيد خلال السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر على يد آل بيلاسكو الذين دخلوا فى علاقة مصاهرة مع أسرة بيّافرانكا إلى لاس ناباس حيث نجد الشعارات الخاصة بها على النقوش الزخرفية. وآخر الزخارف الجصية فى منطقة برغش نجدها فى قصر بنيا أراندا دى دويرو الذى شيده آل ثونيجا وآل أبيِّنيدا فى بداية القرن ١٦م. وهى زخارف تدخل فى تبادل مع الأسلوب البلاتيرى.

ليــون :

اختفت من المكان منازل ثرية بزخارفها الجصية المدجنة، لكن لازال بعض منها محفوظًا في متحف الآثار بالمدينة وهى الخاصة بقصر إنريكث، وبعض القطع من منازل كونت دى لونا، وما بقى من واجهة ما يسمى "قصر إنريكى الثانى" الكائن فى شارع روا، وهذه كلها محفوظة فى المتحف الوطنى للآثار بمدريد ومتحف الآثار فى ليون. هناك بعض القطع المهمة وهى الخاصة بمصلى "بريجرينا دى ساهاجون" ترجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الرابع عشر، استنادًا إلى التروس الخاصة بجماعة باندا وإلى التوريقات ذات الأسلوب الطبيعى؛ هذه القطع عبارة عن واجهة، فى حالة يُرثى لها، بها أفاريز نوافذ على مستويين، ولوحات وقطاعات للمقربصات غير جيدة الإخراج وأطباق نجمية من ٨، ١٢ طرفًا ووردات ذوات أطباق من ٢٦ طرفًا.

بالنسيا :

يضم "دير كلاريساس دى أستوديو" الذى أنشئ خلال النصف الثانى من القرن الرابع عشر ليكون مقر إقامة السيدة ماريا دى باديا عشيقة بدرو الأول، الكثير من الزخارف الجصية الملساء ذات الأشكال الزخرفية المحفورة والمنقوشة بأسلوب شبيه بما نجده مطبقًا فى القصر المدجن "توردیسیاس" إلا أنها أقل جودة وأقل تنوعًا، ولابد أن هذا الفن الذى نجده فى الدير المذكور كان حافزًا على المزيد من الزخارف الجصية ذات الطابع القوطى نجدها فى عدد لا بأس به من المنابر المتفرقة والحواجز وغيرها من تلك الذى درسها لابادو بارادينا، كما نجدها فى مصليات دور للعبادة مخصصة للملوك مثل مصلى "سان فرانثيسكو دى بالنسيا". وأحيانًا ما نجد فيها موضوعات ومقربصات ذات مذاق غرناطى.

شيقوبية :

هناك ثلاثة أضرحة في كنيسة سان استبان دى كوبّار لأسرة قرطبة إينستروسا ، والأضرحة تحمل زخارف قوطية وعقوداً مفصصة، وبعض المعينات في المدافن (عقد المدفن) وفي المدفن المجاور لـ "إبيستولا" نقرأ أنه جرى بناؤه على زمن مارتين دى قرطبة عام ١٥٠٨م؛ وكانت صالات قصر "ألكاثار دى شيقوبية" تتسم بالفخامة، غير أنها تهدمت بفعل حريق شب بها خلال القرن التاسع عشر، وكان أبرزها زخارف "جاليرا" الذى انتهى العمل فيها عام ١٤١٢م، وصالة بنياس لإنريكى الرابع، وصالة دل سوليو، حيث نجد في بعض نقوشها الكتابية اسم العرّيف Xadellacalde. هناك أبواب وأفاريز كانت تضم زخارف جصية رفيعة الشأن ذات مذاق مدجن مع بعض التنويهات القوطية. وفي صالة سوليو - طبقًا لرسم نفذه باريّال عام ١٨٤٤م - كان هناك عقد له طنف، وإفريز عريض به سلسلة اسطوانات تضم شخصيات وأشكالاً ملائكية ثم يتوجها إفريز من المقربصات المتراكبة. كما أن مبنى "سان أنطونيو الرّيال" بالعاصمة الذى أسسه إنريكى الرابع كان يضم قبة تقاطع بها زخارف جصية بها بعض الأشغال المذهبة على خلفية حمراء وزرقاء.

أبيلا :

هناك زخارف ذات أصول مدجنة متأخرة ترجع إلى النصف الأول من القرن الخامس عشر وقد عثر عليها في "لامورانيا" وبالتحديد في كنيسة "أوركاخا دى لاس تورّس" وكنيسة "دون خيمينو"، وهى زخارف عبارة عن حوامل أيقونات صغيرة بها موضوعات شتى ترتبط بالتوجهات الفنية للكاردينال ثيستيروس بطليطلة وألكالا دى إينارس.

بلد الولـيد :

هناك العديد من الزخارف الجصية المتنوعة والمتفرقة، لكنها تتركز أساسًا فى المحافظة. نعثر فى بلدة أوليدو على مصليات مهمة مزخرفة ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر حيث يلاحظ أن المدجنات التقليدية قد أخذت تخلى مواقعها لتحل محلها الزخارف القوطية، ومن المبانٍ البارزة فى هذا السياق كنيسة سان ميجل بعقد نصف أسطواني مضلع ومزخرفة طبلاته بلفائف طبيعية من النوع الطليطلى، ومدفن بيلاسكو دى بييرا ومصلى أسرة أوليفيرا بلانكث، يرجع كلاهما إلى القرن الخامس عشر. أما المبنى الأبرز فهو مصلى سانتا ماريا دى لاميخورادا التابع لدير خيرونيموس حيث نجد فيها واجهات صغيرة ومدافن فيها تبادل بين الزخارف الجصية المدجنة بالأطباق النجمية الطليطلية والإشبيلية، إضافة إلى كوات الأسقف القوطية، وكذا القبو الجصى (نصف البرتقالة) للمبنى، من النوع الإشبيلى والمصحوب بأطباق نجمية من ١٦ طرفًا رأيناها قبل ذلك فى "المصلى الذهبى" بقصر تورديسياس. وما يبرز فى مصلى دى بينابنتى لسانتا ماريا، فى "مدينة ديوسيكو" قبوها الجصى أو الأوتار المنحنية الخطوط المتشابكة والزخارف البارزة ذات الأشكال الحية طراز عصر النهضة؛ نجد فيها أيضًا إسهام الجصّاص خيرونيمو كورّال عام ١٥١٤م. وتعتبر الزخارف الكائنة فى المنزل المسمى "كاسا بلانجا" (البيت الأبيض) خارج الأسوار من الطراز البلاتيرى، وتقع الدار المذكورة فى "مدينة دل كامبو" وقد شيدت على يد أحد أفراد عائلة "دُوينا" وفى داخل الصحن نجد حوائط وعقوداً مزخرفة بالجص يمكن أن نجد فيها العديد من الوحدات الزخرفية البارزة من دعائم Pilastras والجروتسك والعضادات والكرانيش، أما السقف فهو قبو نصف أسطوانى منفرج وملىء بالزخارف. غير أن الإسهام القمة فى بلد الوليد هو قصر تورديسياس الذى بنى على دفعتين خلال منتصف القرن الرابع عشر، إذ يضم زخارف جصية رائعة مدجنة طليطلية، ومع هذا فإن ما يسترعى النظر فى القصر أصداء من المدجنات الإشبيلية ذات الشكل الموحدى. ويليه فى الأهمية قصر كوريل دى لوس

آخوس وهو عبارة عن منزل حصن تأسس على يد دييجو لوبى دى ستونيجا عام ١٤١٠م. هدم هذا القصر عام ١٩٢٠م وذهبت معه كافة زخارفه الجصية الذى كانت تتضمن زخارف مدجنة مهمة. هناك عمل آخر مهم، "مصلى سانتا ماريا" فى بلدة "مايوجا دل كامبو"، وقد تأسس حوالى ١٤٢٢م ويلاحظ وجود زخارفه الجصية فى الجزء العلوى للحوائط؛ ويمكن أن نصف هذه الزخارف بالثراء وتعدد الأساليب وكثرة الموضوعات المدجنة الذى تستوحى الموضوعات الطليطلية والإشبيلية، ومع هذا فإن الأسلوب والتقنية تتسم بالتفرّد لدرجة أنها مبدئيًا تدفعنا إلى التفكير فى وجود جصاصين محليين ألفوا الفن المدجن الملكى خلال القرن الرابع عشر.

١٤- أرغن - نابارّة:

من العلامات البارزة فى هذه المنطقة قصر الجعفرية بسرقسطة والزخارف الجصية لحصن بالاجير (لاردة) ذات الأسلوب العربى الذى كان على عصر ملوك الطوائف، غير أن من الملاحظ قلة الزخارف الجصية المدجنة المنقوشة الأرغنية، وهى زخارف قد ظهرت متأخرة بالمقارنة بالزخارف فى إقليم الأندلس ومنطقة قشتالة وليون. نعثر فى قصر الجعفرية نفسه على زخارف جصية ترتبط بأعمال ومنشآت أضافها بدرو الرابع بين ١٣٣٦م و ١٣٨٧م، حيث نلاحظ فيها وجود نماذج منبثقة من زخارف القصر خلال القرن الحادى عشر. هناك زخارف جصية مهمة، تتعلق بالقصر الأسقفى للمدينة الذى زال من الوجود، وكان قد تأسس خلال القرن الرابع عشر، وكانت له نافذة ذات عقد متعدد الخطوط من الصنف الموجود فى قصر الجعفرية؛ لكن لا نرى فى أرغن دوراً مهمًا للسعفة المدببة الأندلسية أو القشتالية؛ هناك فقط أطباق نجمية أكثرها من ستة أطراف أو سبعة مصدرها القصر العربى، ونلاحظها فى فتحات مستديرة oculos وتشبيكات، هناك بعض الوحدات الزخرفية الهندسية القليلة الذى ترجع إلى مناطق بعيدة والتى إليها تضيف المعينات والعقود المتعددة الخطوط فى زخرفة محاكاة الآجر agramiladeo فى الحوائط الداخلية للكنائس، وهى التقنية

الذى شهدناها كنقاط بداية فى الزخارف الجصية المرابطية والموحدية فى الشمال الأفريقى وكذلك فى عدد كبير من المبانٍ فى غرناطة والآثار الإشبيلية، ومنها نرى "صحن المدخل" إلى قصر الجعفرية ثم يليه آخر فى مصلى سان مارتين. ومن الحوائط الممتازة فى هذا الشأن تلك الخاصة بالكنيسة البارّوكيال دى تورّلبا دى ريونا ودير "القانونيات Canonesas" بسرقسطة ومصلى "سانتو كريستو دى لا أجونيّا" فى كاتدرائية تطيلة. وعودة إلى الأطباق النجمية لنقول إن أبرزها تلك الذى نراها فى "سان ميجل دى سرقسطة" و "سانتا خوستا إى روفينا دى مالويندا" وكنيسة "ريبوتادى خيلوكا" حيث نجد فى كلتيهما أطباقًا نجمية من ١٢ طرفًا، ونجد فى هذه الأخيرة الفتحة المستديرة Oculo التشبيكة، من ١٢ طرفًا محاطة بستة أطباق من ستة أطراف، وهذا أمر تجهله الزخارف الجصية على اراضى شبه جزيرة أيبيريا؛ ورغم أن هذا ليس مجال الحديث عن الآجر فإننا نقول إنه جرى استخدام هذه المادة فى العديد من الأطباق النجمية فى أرغن وهى فى معظمها من ستة أطراف وثمانية. وسيراً على إيقاع قصر الجعفرية نلاحظ كثرة الأطباق النجمية الصغيرة حيث نلاحظ أن الأضلاع فيها قد حلت محلها ستة أو سبعة معينات وعادةً ما نراها ضمن ميداليات تبلغ العدد نفسه من الفصوص، ولابد أن هذه الموضوعات قادمة من المشرق خلال القرنين الحادى عشر والثالث عشر: كنيسة ثيربيرا دى لا كانيادا، ودير كونثبثيون فرانثيسكا فى "إبيلات"؛ وهناك نجد اجتماع الأسلوب القوطى مع الأطباق النجمية المدجنة البسيطة، حيث نرى ذلك فى نوافذ "منزل دى لونا" بدروقة، وهو منزل شيد فى نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر. هناك كنائس أخرى ذوات تشبيكات وهى سان بابلو دى سرقسطة، وسان بدرو دى لوس فرانكوس، فى قلعة أيوب Calatayud وسانتا ماريا دى ميديا بيّا فى ترول. ومن المنشآت المهمة صحن الدير فى الكاتدرائية طرثونة، حيث نلاحظ وجود زخارف جصية ذات طابع قوطى،

جرى ترميمها بشكل جزئى، وهى زخارف لانعدم فيها وجود الأطباق النجمية المدجنة المكونة من ٨ أطراف. هناك مبانٍ أخرى ذات زخارف هندسية، وهى كنيسة سان بدرو دى ألاجون – أطباق نجمية من ستة أطراف فى مصلى عذراء دل كارمن ق ١٦م – وكنيسة سانتا ماريا دى لا أويرتا فى ماجايّون، ق ١٤م حيث نجد نوافذ ذات أطباق نجمية من ستة أطراف وسعفات نجدها فى الموروث الخاص بقصر الجعفرية؛ نجد أيضًا كنيسة سان ميجل فى "أمبل" (عقود متعددة الخطوط فى المذبح من طراز قصر الجعفرية) وكنيسة سان بابلو دى سرقسطة (١٣٨٩م) ذات النوافذ فى المذبح المصحوبة بأطباق نجمية من ثمانية أطراف إضافة إلى علامة +. ومن النماذج غير العادية، البرج المدجن سان أندرس دى قلعة أيوب، فهو برج مشيد بالكامل من الآجر، ما عدا بعض الأفاريز العليا ذات الزخارف الهندسية البسيطة من الجص الأبيض، وهى زخارف أخذت تنتشر خلال هذه السنوات على يد السيد "سان ميجل".

أخذت زخرفة كوّات الأسقف Claraboya القوطية تغزو دور العبادة المدجنة الأرغنية والمنابر والجعفرية مثلما هو الحال فى قشتالة العليا وفى طليطلة، ويبرز من بين هذه الوحدات المزخرفة المنبر الذى نجده فى بلدة وشقة فى "صالة الصدقات" بالكاتدرائية، غير أنه هذه المرة مزخرف بالموضوعات المدجنة التقليدية مثل منبر "القديسة خوستا وروفينا دى مالويندا". وخلال القرن ١٦م أخذت الزخارف الجصية بأسلوب عصر النهضة، تفرض نفسها، حيث أحيانًا ما نجد فيها موضوعات مدجنة تقليدية. ويمكن القول إن مسار الزخارف الجصية المدجنة فى أرغن قد انتهت مع صحن الدير – الذى زال من الوجود – الخاص بالقديسة إنجراثيا دى سرقسطة الذى انتهى بناؤه فى عهد كارلوس الخامس ونُسب إلى النحّات "توتيليّا"، وكان الصحن مزخرفًا بالجص بالأسلوب البلاتيرى ولكن على إيقاع المدجن.

ورغم أن المدجنات الأرغنية بقيت حبيسة المنشآت الدينية كما شهدنا يمكن القول بأن الزخارف محل الدراسة يمكن أن تكون أيضًا فى قصور أو منازل مهمة زالت من

المشهد المعمارى الأرغنى، لكنها لا تحمل فى هذه الحالة أو تلك تأثيرات مدجنة ملكية سواء قشتالية أو أندلسية ولو كانت قائمة هذه التأثيرات لوجدنا فيها نقوشًا كتابية عربية، لم نرها عمليًا فى أى من المبانٍ الذى درسناها وبالنسبة للعرفاء المورو من أرغن فخلافًا لما كان عليه الحال فيما يتعلق بأسماء العرفاء فى كل من الأندلس وقشتالة، حيث كادت تغيب الأسماء كلها، نجد معلومات كثيرة موثقة نستخلص منها أن هؤلاء العرفاء كانوا من الخبراء المشهود لهم فى هذا المجال وفى البناء وكان بعضهم كما شهدنا مطلوبًا للعمل فى الحمراء على عصر الملوك الكاثوليك وفى قصر الأميرة فى وادى الحجارة؛ وقد جرى خلال السنوات الأخيرة انتشال عدد من أسماء العرفاء: محمد قلعة حرّة (قلهرة) ومحمد غالى ومحمد رومى وحامد دل فيرّو ودوماليك Domalich والعريف نوفريز Nofferiz وقد عاش هؤلاء جميعًا فى الإطار الزمنى قد ١٤م، ١٥م.

فى نابارًا نجد قصر دوكال دى إيكا D.deEqa، وبه توجد نوافذ بها زخارف جصية قوطية ترتبط بزخارف قصر الجعفرية خلال نهاية القرن الخامس عشر. غير أن ما هو أكثر أهمية هو الزخارف الجصية المدجنة بالكامل فى "أبراج الرياح" بقصر أوليت الذى انتهى بناؤه عام ١٤١٤م، وتوجد هذه الزخارف فى صالة الجص. وتشير وثيقة ترجع لعام ١٤٠٧م إلى اسم الفنى الذى نفذ الأطباق النجمية وهو لوبى ألبار بيكانو، وإبراهيم ميديسا Medexa مورو من تطيلة، وآخر يدعى على. وتضم زخارف أوليت أطباقًا نجمية مهمة من ٤، ٦، ٨، ١٦ طرفًا وتبرز من بينها تكوينات من ١٦ محاطة بأخرى من ٨ ذات أصول غرناطية أو طليطلية.

زخارف جصية فى شمال إفريقيا:

من المستحيل أن نفهم تطور الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية، بما فى ذلك المدجنة، دون أن تتوفر لدينا معلومات مسبقة عن المغربية Magrebies، فقد انتشر

الجص على هذا الشاطئ أو ذاك من شواطئ مضيق جبل طارق وكانت اتجاهاته متوازية، ويرجع هذا فى المقام الأول إلى أن العرفاء فى شبه جزيرة أيبيريا من الباروفدين تنقلوا بين المدن الرئيسية فى الشمال الأفريقى، وكانوا مطلوبين للغاية ابتداء من القرن الثانى عشر وطوال القرنين التاليين، وهذا ما لا ينطبق على الجصاصين من إقليم المغرب الذين لم تطأ أقدامهم الأراضى الأندلسية؛ ومن ناحية أخرى نجد أن النقوش الكتابية الأندلسية لا يمكن تفسيرها دون معرفة الكلاشيهات أو الأنماط الذى تجلت من الزخارف الجصية الأفريقية خلال القرن الثانى عشر. ويلاحظ أن هذا التناغم والانسجام الذى نراه فى كافة مظاهر الزخرفة الجصية العربية في المغرب الإسلامى مرده ذلك التوسع أو القوة الذى كان عليها الفن الموحدى على جانبى مضيق جبل طارق. وحقيقة الأمر هى أن الزخارف الجصية خلال عصر ملوك الطوائف قد انتقلت إلى الآثار المرابطية فى المغرب مع وجود متغيرات مهمة، وخاصة فى المساجد مثل الجزائر وتنمال والقرويين وقبة الباروديين بمراكش.

وخلال القرن الثانى عشر نجد الموحدين يقبلون بالزخارف الجصية فى كل من مسجد تنمال والكتبية ولكن فى إطار ذلك التقشف الزخرفى المعهود والذى فرضوه أمام البذخ المرابطى. واعتبر المسجد الرئيسى فى تازا (١٢٩٤م) نموذجًا حيًا فى إطار ما نتحدث عنه، بأن ذلك التقشف كان مجرد ذكرى فى أذهان الجصاصين خلال القرن الثالث عشر؛ وهناك حالات مشابهة لتلك الذى رأيناها فى غرناطة وهى الغرفة الملكية أو الزخارف الجصية فى شرق الأندلس خلال الفترة نفسها فى مرسية وأونذة. ومن الناحية الأسلوبية فإن الزخارف الجصية الثرية الذى نراها فى العقود والقبة الكائنة أمام محراب مسجد تازا تبرهن على (يرجع إلى نهاية القرن الثالث عشر) أن الفن الزخرفى باستخدام الجص كان قد شهد تطورًا ملموسًا وخلّف وراءه بعض الآثار الذى ربما كانت إشبيلية شهدت عملية القطيعة مع الأسلوب الزخرفى المتقشف الذى كان عليه الموحدون. ويستخلص من كل هذا أن القوانين الذى وضعها الموحدون

فى هذا الإطار أثرت فى أن على العمارة المدنية وعلى المساجد فى الحواضر الكبرى لكن فى إطار فترة زمنية وجيزة وهو النصف الثانى من القرن الثانى عشر. وفى المغرب والجزائر نجد الأسرة العلوية والمرينية - طوال ق ١٣، ١٤ - وقد أقامت مساجد رائعة ومدارس بها زخارف جصية تسير على قدم وساق مع زخارف قبة مسجد تازا، وفى توازٍ مع الزخارف الجصية الغرناطية خلال الفترة نفسها، وكانت هذه الزخارف ومعها الأفريقية تضم النقوش الكتابية الكوفية وذات الخط المائل دينية المحتوى. ويبرز فى تلمسان مسجد "سيدى أبو الحسن" (١٢٩٨م) وقبة مسجد "سيدى إبراهيم" (١٣٣٨م)، وفى إطار عصر بنى مرين نجد مسجد "سيدى أبو مدين" و "سيدى الحلوى" حيث نلاحظ أن المسجد أولين من النماذج الضرورية الذى تشهد على تطور الزخارف الجصية طول نصف قرن من الزمان تقريباً وبحيث يجب أن نضع ذلك فى الحسبان عند دراسة الزخارف الجصية الغرناطية والمدجنة فى إشبيلية خلال الفترة نفسها. غير أن الزخارف الجصية الأكثر جمالاً فى منطقة المغرب نجدها فى مدرسة فاس وساليه ومراكش ومكناس (ق ١٤) حيث ترتبط بقوة بالزخرفة الجصية فى الحمراء من الناحية الأسلوبية.

يمكن العثور فى تونس على الزخارف الجصية الذى ترجع إلى العصور الوسطى فى منشآت تندرج فى فترة الانتقال من عصر المرابطين إلى عصر الموحدين، ومن أمثلة ذلك مسجد توزور Tozeur (١١٩٤م) الذى درسه ج. مارسيه بمحرابه ذى الزخارف الجصية الجميلة، لكنها متأخرة زمنيًا، وقد فرضها حكام المكان الموالون للمرابطين فى مواجهة الموحدين. هذه الحالة الغريبة، أى وجود الزخارف الجصية المرابطية فى نهاية القرن الثانى عشر أو بداية الثالث عشر، لها حالات موازية فى إسبانيا وبالتحديد فى شرق الأندلس حيث نجد قصر بينو إيرموسو دى شاطبة، وفى الأراضى القشتالية فى دير لاس أويلجاس برغش، وفى باب لالا ريحانة - عصر الحوضين - الذى أضيف عام ١٢٩٣م إلى مسجد القيروان الجامع، نجد زخارف

جصية فى الداخل فى كل العقدين، ويرى ج. مارسيه أنها تشبه ما نجده فى مسجد سيدى أبو الحسن بتلمسان، ومع هذا فنحن نرى أنها ذات صلة أكبر بالزخارف الجصية الغرناطية (ق ١٣). وفى إطار الموروث الموحدى، ولكن فى مرحلة متطورة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، ومتوازية مع الزخرفة الغرناطية فى تلك الفترة، يمكننا دراسة الزخارف الجصية لقبة مسجد القصبة بتونس الذى أقيم ١٢٣٤م على يد زكريا، الشخصية المرتبطة بغرناطة لأسباب سياسية وحربية. وخلال الأزمنة الأخيرة (ق ١٦، ١٧م) لحياة أسرة بنى حفصون الذى تشير إلى منشآتها، نجد أن تونس تشهد تكاثر بناء الدور الذي تضم زخارف جصية تحمل بصمات مغربية وإسبانية. ومن أبرز تلك المنازل "دار الحضرى Hedri ودار الحدّاد ودار عثمان ودار الحسن ودار المرابط وكلها قد تناولها بالبحث ريفولت .Revault وربما كانت دار عثمان أبرزها حيث تضم عقودًا وتشبيكات لنوافذ شبيهة بالزخارف الجصية فى إقليم الأندلس نرى فى دار المرابط زخارف هندسية تضم أطباقًا من ثمانية أطراف مساوية تقريبًا لبعض تلك الذى نراها في الحمراء وفى قصر آل قرطبة بإستجة. هذا الوجود لهذه الزخارف فى أفريقية، وخاصة فى تونس، يرجع إلى الهجرات المتقطعة الذى قام بها المسلمون الإسبان، وقد تكثفت الهجرات مع طرد الموريسكيين من شبه جزيرة أيبيريا عام ١٦٠٩م، وفى هذا المقام يجب أن نشير إلى منشآت دينية ومدنية مشيدة بالآجر فى منطقة توزور والتى نجد حوائطها تضم زخرفة هندسية كأنها منقولة حرفيًا من زخرفة الآجر فى أرغن، وهذا إسهام إسبانى واضح.

جرد ودراسة الموضوعات الزخرفية المهمة فى الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية.

يعتبر هذا الجرد تكملة للدراسة الخاصة بالقصور الذى تناولناها فى هذا الكتاب.

١- الفترات السابقة. روما، المشرق الإسلامى، سيدراته:

- لوحة مجمعة ١: زخارف جصية رومانية فى "بيا خويوسا" (أليكانتى) وعربية من سيدراته (الجزائر)، ١، ٢، ٨، ٩ (بيا خويوسا) (بلدا وتورس بالباس) ٣، ٤، ٥، ٦ (سيدراته) (مارسيه وفان برسم Berchem).

-لوحة مجمعة ٢: زخارف جصية عربية من المشرق: ١ دعامة من الجص فى دمجان Damghn (إيران) (ق ٢، ٣)، ٢- زخارف جصية أموية فى قصر الحير (سورية - ق ٨م)؛ الأساليب العباسية ٣، ٤، ٦، ٧، ٨، ٩ (سامرًا - العراق)، ٥- (نيسابور - إيران (هـ.ج. فرانز).

- لوحة مجمعة ٣: أساليب عباسية: ١، ٢، ٣، ٤ (سامرا)، ٣، ٤ (مسجد ناين - ق ١٠م - أفغانستان) (فلورى).

- لوحة مجمعة ٥: أساليب عباسية: ٥: (سامرا)، ١: مسجد إى تاريه Tarih ق ٩، ١٠م) Balh (hoag)، ٢، ٣، ٤ مسجد ابن طولون (القاهرة) طبقًا لكروزويل.

٢- القصور الإسبانية الإسلامية - التخطيط المعمارى للزخارف الجصية:

- لوحة مجمعة ٦: كانت فى البداية واجهات وعقود وبوائك من الحجر (العصر الأموى بقرطبة)، ١: باب المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)، ٢: عقود الصالون الكبير بمدينة الزهراء - عملية إعادة بناء، ٢-١: بوائك فى مدينة الزهراء - عملية إعادة بناء، ٣: نموذج لبرنامج الزخرفة الجصية فى القصور العباسية فى سامرا، ٣-١: واجهة من الجص بمسجد تلمسان المرابطى (ق. إيرنانديث)، ٤: عقود مع زخارف جصية فى منزل عربى بطليطلة (ق ١١م)، ٥: نوافذ - من الحجارة فى مسجد الكتبية بمراكش (ق ١٢م)؛ ٥-١، ٥-٢: الغرفة الملكية بغرناطة (ق ١٣م)، ٦: منزل مدجن فى

دير سانتا كلارا لاريال – طليطلة (ق ١٣م)، ٧، ٨: مدجنات، الواجهات الداخلية بصالة العدل، فى ألكاثار دى إشبيلية (النصف الأول من القرن الرابع عشر)، ٩: حائط صالون قمارش، الحمراء.(ق ١٤م)، ١٠: عقد نافذة فى الصالون السابق.

– لوحة مجمعة ٧: نماذج لعقود ثلاثية: ١– قصر القصبة فى ملقة (ق ١١م)، ٢: عقود حجرية فى حمام عربى بشاطبة (ق ١١–١٢م)، ٣: عقود فى صحن المسجد الجامع بقرطبة (ترميم خلال ق ١٥م)، ٤: رسم لصالون السفراء فى ألكاثار دى إشبيلية (ق ١٤م)، A: صحن الحريم فى قصر بهو السباع بالحمراء، B: صحن الغرفة الذهبية بالحمراء (ق ١٤م)، C: من الآجر والجص "المصلى الذهبى" قصر تورديسياس المدجن، D: كشك فى صحن بهو السباع بالحمراء، E: واجهة البرج المرقب فى صحن "الساقية" بجنة العريف – غرناطة، F: آجر وجص وخزف، الواجهة الداخلية لبوابة النبيذ (ق ١٣م وإضافة خلال ق ١٤م)، G: واجهة مداخل جنة العريف، H: واجهات صغيرة فى المنزل الملحق بحمام كائن فى شارع ريال ألتا، الحمراء وجنة العريف، ١: مدجن، بوابة ورشة المورو، طليطلة، J: مدجن، واجهة قصر فى دير سانتا إيزابيل لاريال، طليطلة، K: واجهة منزل بيلاتوس، إشبيلية (ق ١٦م).

– لوحة مجمعة ٨: نمط الواجهات ذات النافذتين والثلاث والخمس والسبع نوافذ، ١: موحدى، محراب الكتبية بمراكش (طبقًا لما نشره باست و هـ. تراس)، ٢: موحدى محراب مسجد تنمال (طبقًا لما نشره باست و هـ. تراس)، A: مسجد الكتبية الأول بمراكش، ٣: مدجن، الصالة المجاورة لصالون السفراء فى ألكاثار دى أشبيلية، ٤، ٥، ٦: مدجن من صالون منزل أوليا، إشبيلية، نماذج لواجهات من ذات النافذتين: ١– قصر بينو إيرموسو دى شاطبة (لابورد)، ٢– موحدى، صحن الجص، ألكاثار دى إشبيلية، ٣: من القصر العربى فى دير سانتا كلارا، مرسية (نشره نابارّو بالاثون)، ٤: منزل مجاور للحمام الكائن فى شارع ريال ألتا، بالحمراء، ٥: واجهة مصلى

البرطل، الحمراء، ٦: تفاصيل واحدة من بوابات واجهة قصر قمارش، الحمراء (نشره فرنانديث بويرتاس).

– لوحة مجمعة ٩: مدجنات، ١، ٢: قصر كوريل دى لوس آخوس (بلد الوليد)، ٢: قصر بنيا أراندا دى دويرو (برغش)، ٣: طليطلة، ردهة صالة الاجتماعات، الكاتدرائية، وقصور ترجع إلى ق ١٥م؛ ٤، ٥: صالون اجتماعات الأساقفة، القصر الأسقفى فى ألكالا دى إينارس.

٣- زخرفة المعينات:

– لوحة مجمعة ١٠: أصول المعينات الناصرية والمدجنة، A: باب المسجد الجامع فى إشبيلية؛ نمط بطن العقد المفصص مع خطاطيف مدمجة وهذا يرتبط عادة بالمعينات، B: محراب مسجد القديس خوان، ألمرية (دراسة تورس بالباس)، ٢: محراب مسجد مرتولة (البرتغال) طبقًا لتورس بالباس، D، E-1، ١-١: صحن الجص، ألكاثار دى إشبيلية، E: محراب مسجد توزور (تونس)، F: عقد منازل ثيثا (مرسية) (دراسة نابارّو بالاثون)، L: زخارف جصية موحدية قرطبية، K: آجر، إحدى واجهات منارة سان خوان دى غرناطة، J: مصلى البشارة"، لاس أويلجاس (برغش)، LL: كابولى فى باب عدية، الرباطة، M و N: مسجد توزور (ج. مارسيه، شكل M، ١: نمط رئيسى.

– لوحة مجمعة ١١: أنماط موحدية وأنماط منبثقة عنها؛ وحقيقة الأمر أن المعينات الإسبانية الإسلامية قد ولدت من جرّاء التراكب أو العقود الزخرفية المتراكبة ذات الأصول القوطية الذى تأقلمت مع الفن الأموى فى قرطبة طبقًا للأشكال ١: من القبة الكائنة أمام المحراب بالمسجد الجامع بقرطبة، و ١-١: من كتل حجرية فى مسجد مدينة الزهراء، ٢: آجر، الخيرالدا بإشبيلية، ٣، ٤: مسجد تنمال (Ewert)، ٣-١: من زخارف جصية فى ميورقة، A: صحن الجص بإشبيلية، B: آجر مئذنة

سالارس (ملقة) (ق ١٢م، ١٣م)، ٤-١: كتلة حجرية من باب الروضة (الرباط)، ثم يأتى بعد ذلك المعيّن الناصرى أو ذو الشكل الناصرى (ق ١٣م) مع بعض النماذج المدجنة، ٥: القصر الصغير، دير سانتا كلارا دى مرسية، ٦: منزل العملاق فى رندة، شبيه بالنمط القائم فى مسجد القصبة فى تونس(١٢٣٤م)، ٧، ١١، ١٢، ١٣، ١٤: الغرفة الملكية بغرناطة، ٨: مدجنات فى دير سانتا أورسولا (طليطلة)، ٩: المسجد الجامع بفاس، ١٠: جنة العريف بغرناطة، ١١-١: صحن دير سان فرناندو، لاس أويلجاس ببرغش، ١١-٢: مدجنا دير سانتا كلارا لاريال (طليطلة)، ١٥: مخزن الفحم (غرناطة)، ١٦: مدجن، من عقد Apeadero، ألكاثار دى إشبيلية، ١٧، ١٩، ٢٠: مدجن، المصلى الملكى بقرطبة (١٣٧٢م)؛ ١٨: مدجن، زخرفة جصية بقرطبة، ٢١: سيدى أبو الحسن (تلمسان) (١٢٩٦م) معينات آثارية من الآجر والجص أو ذات الخطوط الغائرة، :Aمن صحن الجص، ألكاثار دى إشبيلية، B: متميز لأن به نقاط تدبيب بسيطة فى تبادل رأسى مع التدبيب المزدوج، مآذن فى ملقة (أرشس وسالارس) (ق ١٢-١٣م) ويتكرر الشكل فى مآذن مسجد القصبة بتونس، وتلمسان (ق ١٣-١٤م)، وسان خوان دى غرناطة وآخرها سانتياجو دى قرمونة، D: هناك طرفان متكرران فى واجهة قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية ووزرات من الخزف الإشبيلى، E: زخرفة جصية فى دير لاس أوليجاس دى برغش وسانت كلارا لاريال بطليطلة. وتضم الأشكال ٥، ٧: المعينات ذات ثمرة الأناناس كتتويج، على شكل نقطة مياه من الأنماط الموحدية (لوحة ١٠، LL و M).

-لوحة مجمعة ١٢: ١٨: برج صحن ماتشوكا (الحمراء، ١٩: آجر، مدجن برج معبد OmniumSanctorum إشبيلية، ٢٠، ٢٦: جنة العريف، السراى الشمالى، ٢١، ٢٢: برج الأسيرة بالحمراء (رقم ٢٢ يوجد فى الخزف المزجج)، ٢٣، ٢٤، ٢٥: باب العدل، خزف مزجج (الحمراء)، ٢٧: صالة العدل، الحمراء، ٢٨: البرطل، الحمراء، ٢٩، ٣١: صالة باركا بالحمراء، ٣٠: قصبة تونس، المسجد، (١٢٣٣م)، ٣٢، ٣٣، ٣٤: صحن بهو السباع بالحمراء.

– لوحة مجمعة ١٢: (ق ١٤م): ٣٥: صالة مقربصات، صحن بهو السباع (الحمراء)، ٣٦، ٣٩: صالات بنى سراج بالحمراء، ٣٧، ٣٨: قصر بهو السباع بالحمراء، ٤٠: صالون قمارش بالحمراء؛ ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥: مدجن، قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية.

– لوحة مجمعة ١٤: ٤٦: منزل العملاق برندة، ٤٧: مدجن، المصلى الملكى بقرطبة، ٤٨: مدجن، دير سانتا كلارا لاريال، طليطلة (بالبينا مارتنث كابيرو)، ٤٩: مدجن، آجر، برج أراثينا (ويلبة)، ٥٠: مدجن عقد مدفن، بالمسجد الجامع بقرطبة، ٥١: من الحجر، ضريح "أبو الحسن" شالا، الرباط (ق ١٤م)، ٥٢: مدجن، ورشة المورو، طليطلة، ٥٢–١: مدجن، كتلة حجرية، من واجهة قصر torديسياس، ٥٣: مدجن، دير لاكونثبثيون فرانثيسكا، طليطلة؛ ٥٤: مدجن، معبد الترانسستو، طليطلة؛ ٥٥، ٥٦، ٥٧: مدجن، المعبد اليهودى بقرطبة.

– لوحة مجمعة ١٥: (ق ١٤م): ٥٨، ٥٩، ٦٠: مدجن، واجهة قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية، ٦١: مدجن، صحن الوصيفات، ألكاثار دى إشبيلية، ٦٢: مدجن صحن مدينة بومار (برغش)، ٦٣: ناصرى، صالون السفراء، ألكاثار دى إشبيلية، ٦٤: مدجن، واجهة كنيسة OmniumSanctorum (إشبيلية)، ٦٥: مدجن، عقد Apeadero ألكاثار دى إشبيلية، ٦٥–١: مدجن منزل بيلاتوس، إشبيلية (ق ١٦م)، ٦٦: مرينى، مدرسة فاس، ٦٧: مدجن، قصر بنيا أراندا دى دويرو (برغش)، ٦٨: مدجن، حائط منقوش بالحفر (التفريغ) فى المسجد الجامع بقرطبة.

– لوحة مجمعة ١٦: ١، ٢: الغرفة الملكية بغرناطة، ٣: قصر بنى سراج، الحمراء، ٤: زخارف جصية فى أوندا (قسطلون)، ٥: الأجزاء العليا لواجهة مخزن الفحم بغرناطة، ٦: صحن الغرفة الذهبية بالحمراء.

– لوحة مجمعة ١٧: زخارف جصية ذات خطوط غائرة، يطلق عليها فى أرغن مصطلح agramilado، A: قبة الباروديين بمراكش، مرابطية، ١–A: مسجد تازا، B:

مرقب في الطابق العلوى للبرطل، الحمراء، C,D: مدجن، المعبد اليهودى بقرطبة، E: النمط الغرناطى (ق ١٤م)، F: متكرر في دور العبادة في أرغن ذات الطابع المدجن (ق ١٤، ١٥م)، G: صحن الحريم بالحمراء، H: زخارف على طريقة ما نراه في المنارة الموحدية لمسجد القصبة بمراكش، ومارستان غرناطة، والمنزل المرينى في فاس (ق ١٤م) وصالة العدل بالحمراء، وقصر شنيل، بغرناطة والغرفة الملكية بغرناطة، والواجهة الداخلية لبوابة النبيذ، بالحمراء، وبوابة المدخل إلى ميكسوار بالحمراء ودهليز الدخول إلى قصر قمارش، :Jالحمراء: ١- مدجن من عقد Apeadero ألكاثار دى إشبيلية. والنموذج الخاص بالأشكال H,J يمكن العثور عليه في مرشبيات ورسوم في المسجد الجامع بقرطبة، رسم يحمل حرف X، وبالنسبة للأنماط الأرغنية F نجد مجموعة من العقود المتعددة الخطوط ذوات المعينات المتعددة الخطوط أيضًا، وهنا يجب أن نضع عدة أنماط A,B,C,D,E؛ A: عقود مفصصة ومعينات وشبكة فوقها متعددة الخطوط، B: عقود مفصصة ومعينات مفصصة، :D: الشكل السابق مع تدبيب إضافي في العقود، E: عقد كبير به عدة شوارع من المعينات، وقد ظهرت كلها ابتداء من الفن المرابطى والموحدى حول تنويهات أمكن رصدها في قصر الجعفرية (ق ١١)، وربما يفسر هذا، الاستخدام المتكرر، في المدجن الأرغنى، للنمط A الرسم F لكن إحقاقًا للحق يلاحظ أنه نمط موحدى انتقل إلى المدجن الإشبيلى بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وإلى الأرغنى خلال الفترة الزمنية نفسها ومن الأمثلة الواضحة على هذا الانتقال ما نراه في الشكل الخارجى المكون من الآجر والزليج في "لاسيو" بسرقسطة، ولا ننسى هنا برج سانتو دومنجو دى دروقة، الذى زال من الوجود، وكانت له زخارف منقولة عن الخيرالدا.

٤- المسننات :

- لوحة مجمعة ١٨: مسننات في عقود الأصول حجرية، صفر، ١، ٢: عصر

الخلافة فى قرطبة، ٣: زخارف جصية فى قصر الجعفرية، ٤: قاعدة عمود من الرخام – طليطلة (ق ١١م)، ٥: زخارف جصية، منزل عربى، طليطلة (ق ١١م) (جومث مورينو)، ٦: وحدة زخرفية من الجص، المرابطى، جامع القرويين بفاس، ٧، ٨، ٨-١: آجر، الخيرالدا فى إشبيلية، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٦: كتل حجرية أبواب موحدية فى الرباط ومراكش، ١٣-١: مصلى البشارة، لاس أويلجاس ببرغش، ١٤، ١٥: من الحجارة، مئذنة مسجد حسان بالرباط، ١٧: زخرفة جصية وعقود موحدية بقرطبة، ١٨: حجرى، جزء منفرد من الحمراء، ١٩: كتلة حجرية فى زاوية داخل بوابة العدل بالحمراء، ٢٠: آجر، خارجى فى باب السلاح بالحمراء، ٢١: جص مدجن، عقد قصر أستوديو (بالنسيا).

– لوحة مجمعة ١٩: مسننات، A: من الحجر، عصر الخلافة بقرطبة، B:عقد محراب مرابطى، المسجد الجامع فى تلمسان، :Cزخارف جصية فى أوندة، ١: مرابطى، مسجد الموتى، القرويين بفاس، ٢: زخارف جصية فى قصر بينو إيرموسو دى شاطبة، ٣، ٤، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة، ٥: عقد المدخل، ٦، ٧، ٧-١: مسننات بسيطة من الصنف الموجود في جنة العريف، ٨: مسجد (قصبة تونس) (١٢٣٤م)، ٨-١: مدجن، المصلى الملكى بقرطبة؛ ٩، ١٠، نمط على شاكلة ما فى قصر بنى سراج بالحمراء (ق ١٣م) ورد في الزخارف الجصية فى سيجونثا، ١١، ١٢: برج صحن ماتشوكا، الحمراء، ١٣: نمط ناصرى مألوف، ق ١٤م، ١٤: موحدى، زخارف جصية فى ثيثا (مرسية)، ١٤-١: منزل المعمارى، الحمراء، ١٥: عقد عربى فى القصر الصغير، دير سانتا كلارا دى مرسية نشره نابارّو بالاثون؛ ١٥-١: زخارف جصية من أوندة، ١٦: عقود فى منازل القصبة بملقة (ق ١٤م)، ١٧: مدجن، طليطلة، ابتداء من مدفن فرناندو جوديل، الكاتدرائية (١٢٧٥م)، ١٨: برج الأسيرة بالحمراء، وهو نموذج المسننات الأكثر تعقيداً فى الفن الإسبانى الإسلامى، ١٩: مدجن، معبد الترانستو بطليطلة، ٢٠: مارستان غرناطة، ٢١، ٢٢: البرطل، الحمراء، ٢٣، الحمراء،

٢٤: نمط متطور مأخوذ عن جنة العريف، ٢٥: خزف مزجج، الواجهة الداخلية لبوابة النبيذ بالحمراء.

٥- اللوحات (المستطيلة) Carterlas:

-لوحة مجمعة ٢٠: الأصول والتطور. بعد عصر الخلافة فى قرطبة، هناك لوحات مهمة فى الأسقف الخشبية المسطحة بالمسجد الجامع متأثرة بالفن العباسى، A,B : لهما انعكاسهما فى السقف المدهون (ق ١١م) المسجد الجامع بالقيروان، C: ج. مارسيه) نجد أن المبانٍ المرابطية والموحدية تشهد مرحلة خاصة فُرضت عليها أشكال زخرفية هندسية مستقيمة الخطوط في المقام الأول وكان ذلك على أساس التبادل بين اللوحات والأطباق النجمية المثمنة، D: مرابطى فى مسجد تلمسان ثم انتقل إلى مسجد الصالح طلائع بالقاهرة: ١، من الحجر (ق ١٢م) شريش. ٢، ٣، ٤، ٧: أنماط موحدية من شمال أفريقيا، ٥: آجر فى حصن طُريف، ٦: نمط على شاكلة ما هو فى الغرفة الملكية بغرناطة، منزل العملاق فى رندة ومنزل خيرونس دى غرناطة ومسجد تازان ٨: مسجد تازا، ٩: لاس أويلجاس في برغش (صور طبق الأصل، ق ١٤م، فى صالة العدل، ألكاثار دى إشبيلية وقصر آل قرطبة فى "لاس ثيريساس دى إستجة)، ١٠: مدجن، زخارف جصية من حصن مدينة بومار (برغش)، ١١: مدجن، قصر آل قرطبة، فى لاس تيريساس دى إستجة، ١٢: مدجن، منزل بيلاتوس، إشبيلية، ١٢-١: خشب طليطلى مدجن، ١٣: آجر من الصنف الأرغنى المدجن، ١٤: نمط من باب لالا ريحانة (ق ١٣)، المسجد الجامع بالقيروان، ١٤-١: من الباب نفسه، ١- C: الغرفة الملكية بغرناطة، منزل العملاق فى رندة، القصر الأسقفى بطليطلة، مدجن، D: نمط موحدى من الزخارف الجصية والخشب فى مراكش، E: مسجد تازا، F: مسجد سيدى أبو الحسن، تلمسان (١٢٩٦م)، G: مجموعة من الأطباق النجمية من ٨ ابتداء

من لوحات موحدية، الغرفة الملكية بغرناطة، H: وحدة زخرفية فى مسجد تازا، ١: وحدة منتشلة من منزل خيرونس بغرناطة.

– لوحة مجمعة ٢١: الأصول والتطور، ارتبط موضوع اللوحات الإسبانية الإسلامية بالميداليات ذات الفصوص المتنوعة الأعداد والمترابطة فى سلسلة أو مرتبطة بوحدات أخرى من النوع نفسه أكبر ذات الأطراف المفصصة وتعود أصولها إلى الفن الأموى العباسى فى المشرق والقاهرة: ١– إفريز من القصر الأموى فى خربة المفجر (هاملتون)، ٢، ٣: زخارف جصية فى قصور سامرا، ٤: مسجد بلخ Balh، ٥، ٦، ٧: من عقود من الجص فى مسجد ابن طولون بالقاهرة؛ وانبثقت عن هذه الأساليب وحدات من الميداليات فى الأسقف المسطحة بالمسجد الجامع بقرطبة فى عصر الحكم الثانى؛ ٩، ١٠، ١١: توجد فى أشرطة حجرية بمدينة الزهراء، حيث نجد وحدات من أربعة فصوص رغم أننا لا نرى أية لوحات، ٨: ميداليات شبيهة تتكرر بشكل فيه إلحاح فى الأخشاب الطليطلية ابتداء من القرن الحادى عشر، ١–٨، نرى أيضًا فى الزهراء الرسم رقم ١٢–١٣ الذى يضم لوحة فيها ميدالية من أربعة فصوص وأربعة أطراف مدببة أصولها عباسية، ويتكرر أيضًا فى الأخشاب الطليطلية الذى أشرنا إليها. وقطعة الخشب رقم ١٤ (القاهرة – ق ١٤) (كروزويل) تقدم لنا بوضوح مخطط اللوحات المستخدمة فى المشرق خلال الفترة من القرن التاسع حتى الحادى عشر؛ أما فى الأندلس فكانت بدايتها المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر (٩، ١٠، ١١).

– لوحة مجمعة ٢٢: الأصول والتطور: لابد أن تلك الوحدات انتشرت فى مصر خلال القرنين العاشر والحادى عشر وفى الأندلس وتونس، وهى وحدات من التكوينات الذى نجدها فى اللوحة المجمعة السابقة؛ ١٦، ٧: أسقف مدهونة (ق ١١م المسجد الكبير بالقيروان – ج. مارسيه)، ١٨: نمط طليطلى نجد فى الإزار الخشبى والزخارف الجصية، ق ١٣م؛ ١٩، ٢٠: من مئذنة مسجد الحاكم بأمر الله بالقاهرة. وفى الزخارف الجصية بمسجد القرويين، ٢١: نلاحظ أن تلك الوحدات أخذت تتأقلم على

المكان وهى الوحدات الذى عاودت ظهورها خلال ق ١٣ فى الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية، ٢١-١: دير سانتنا كلارا لاريال ومعبد سانتا ماريا لابلانكا؛ وفى البوابات الحجرية الموحدية بالرباط نجد الموضوعات أرقام ٢٢، ٢٤، ,٢٥ أما الشكل ٢٣ فهو من الأشكال المعتادة فى الفن الإسبانى الإسلامى ابتداء من القرن الثالث عشر، ٢٦ و ٢٦-١ من دير لاس أويلجاس ببرغش، ٢٧: من زخارف جصية فى أوندة والقصر المدجن لآل قرطبة فى لاس تيريساس دى إستجة، ٢٧-١: زخارف جصية من شريش؛ ٢٨ ، ٢٩: الغرفة الملكية بغرناطة، إضافة إلى منزل خيرونس بغرناطة ومسجد سيدى أبو الحسن بتلمسان (١٢٩٦م)، ٣٠: مخزن الفحم بغرناطة، ٣١: مسجد فينيانا (ألمرية) ق ١٣م) مع وجود الميدالية المفصصة وقد طرأ عليها تطور كبير. وبالنسبة للوحدة الزخرفية الجصية رقم ١٥، الواجهة الداخلية فى بوابة النبيذ بالحمراء، لابد أنها وضعت فى مرحلة مبكرة، استناداً إلى المؤشرات الزخرفية الذى زالت من مراكش خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر على ما يبدو. وتستخدم فى بعض الأسقف فى الحمراء وفى الأرضيات المدجنة الإشبيلية.

- لوحة مجمعة ٢٣: .٣٢: واجهة البرطل فى صحن الرياحين بالحمراء، ٣٧: برج الأسيرة بالحمراء، ٣٨، ٤٣: مدجن من قصور آل قرطبة بإستجة، ٣٩: صالة بنى سراج بالحمراء، ٤٠، ٤١: مدجن، زخرفة جصية فى قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية، ٤٢، ٤٩: مدجن، من قصر تورديسياس، ٤٥: مدجن، منزل أوليا دى إشبيلية، ٤٦: مدجن معبد الترانستو بطليطلة، ٤٧: مدجن، زخرفة جصية طليطلية فى متحف ماريس دى برشلونة (هـ. تراس)، ٤٨: إفريز فى البرج المرقب فى صحن ماتشوكا، الحمراء، ٥٠: برج الأميرات، الحمراء.

٦- الأشرطة ذات العُقَد (أو منمنمات) :

- لوحة مجمعة ٢٤: ١: سامرا، ٢: مسجد ناين (إيران)، ٣: تاج عمود بمدينة

الزهراء، ٤: من تاج عمود طليطلى (ق ١١م)، ٥: قصر الجعفرية بسرقسطة، ٦: سقف مدهون خلال ق ١١م بالمسجد الجامع بالقيروان، ٧: زخارف جصية طليطلية ق ١١م، ٨: مرابطى، مسجد تلمسان، ٩، ١٠: الكاستيخو بمرسية، من نمط الزخارف الموحدية فى ثيثا، ١١: مسجد سان خوان فى ألمرية (ق ١١م)، ١٢: مسجد سان خوان فى ألمرية (ق ١٢م)، ١٣: موحدى، مسجد مرتولة (البرتغال)، ١٤: موحدى، مسجد تنمال، ١٤-١: زخارف فى منزل خيرونس بغرناطة، دى أوندة ومعبد سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، ١٥: تكسية من الحجارة مع معينات، موحدية، برج الذهب فى إشبيلية، ١٦: مئذنة المسجد الموحدى "حسّان" (الرباطة)، ١٧: منارة سان خوان دى غرناطة (ق ١٣م)، ١٨: مدجن قصر سانتا كلارا دى أستوديو (بالنسيا)، ١٩: عام، من النمط الموحدى الناصرى المدجن، ٢٠: زخرفة جصية موحدية فى قرطبة، ٢١: الغرفة الملكية بغرناطة، ٢٢ زخارف موحدية فى ثيثا (نابارّو بالاثون)، A: سلاسل فى باب سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة، جرت به ترميمات حديثة، B: منبثقة من الـ Contario الكلاسيكى لتيجان الأعمدة (١: المسجد الجامع بقرطبة، ٢: قصر بينو إيرموسو دى شاطبة، صحن دير لاس أويلجاس دى برغش، ٣: رسم فى قصر الجعفرية، مسجد سان خوان دى ألمرية ق ١١م "الكاستيخو" دى مرسية نمط سقف مدهون ق ١١م فى مسجد القيروان الجامع)، C: أشكال متقاطعة (١، ٢، ٣، ٤ بيزنطية ومن مسجد ناين ق ١٠، ٥: حجرى، مدينة الزهراء، ٦: زخارف جصية قرطبية ق ١١م).

٧- الزخارف النباتية - السعفات:

- لوحة مجمعة ٢٥: سعفات ملساء ومزخرفة، ١: من خشب منابر ترجع إلى ق ١٢م بمسجد الكتبية ومسد القصبية بمراكش، ٢، ٢-١: سعفات ملساء، موحدية ٢-٣ و ٢-٤ موحدى من مراكش، ٣: الغرفة الملكية بغرناطة، ٣-١: المسجد المرابطى توزور (تونس)، ٤، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة، والبرطل بالحمراء؛ مدجن، صالة العدل،

الكاثار دى إشبيلية، ٦: صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، ٧: باب أغناو دى مراكش (كاليه و ج. مارسيه)، ٨: جامع القرويين بفاس، ١٠: نمط حشو ق ١٣م، غرناطي وصالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، ١١: باب موحدى فى قصبة عدية بالرباط (كاليه)، ١٢: باب الرياح بالرباط، ١٣: دهان، مئذنة الكتبية بمراكش، ١٣-١: دهان، الصحن الموحدى فى ألكاثار دى إشبيلية، ١٤: الغرفة الملكية بغرناطة ومنزل العملاق فى رندة؛ ١٤-١، ٢٠: منزل العملاق فى رندة، ١٤-٢: maqabriya فى ملقة (١٢٢١م)، ١٥: جامع القرويين بفاس، ١٥-١، ١٦: زخارف جصية موحدية بقرطبة، ١٧: باب الرياح بالرباط ومسجد توزور، ١٨، ١٩: بطن عقد موحدى فى عقد بوابة الغفران، صحن شجر البرتقال بإشبيلية، ٢١، ٢٨: زخارف جصية فى أوندا؛ ٢٢: خزف مزجج، الغرفة الملكية بغرناطة، ٢٣: جامع القرويين بفاس، ٢٤: موحدى، A,B,C: من باب أثناو بمراكش، C,D,E: من بوابة عدية بالرباط (مارسيه)، ٢٥: رسم من الجص الموحدى بقرطبة، ٢٦: دهان من الجص الموحدى بقرطبة ومنارة الكتبية بمراكش، ٢٧: الكتبية بمراكش، ٢٩: قصر بينو إيرموسو، شاطبة، ٢٩-١: مسجد توزور، ٣٠، ٣١: نمط لسعفة مسننة، بالغرفة الملكية بغرناطة، وسيدى أبو الحسن بتلمسان ومنارة سيدنا الحسين (القاهرة ١٢٣٧م) ومصطفى باشا القاهرة (١٢٦٩م)، ٣١: مسجد تازا، ٣١-١: القصر الصغير فى دير سانتا كلارا دى مرسية، ٣٢: مدجن Apeadoro فى ألكاثار دى إشبيلية، ٣٣، ٣٤: مدجن، المصلى الملكى بقرطبة، ٣٥: طليطلى من نمط معبد الترانستو ومقر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية، A: دهانات فى قلعة بنى حمّاد، الجزائر وزخارف موحدية فى قرطبة.

- لوحة مجمعة ٢٦: السعفة المدببة، ينظر إلى هذه الوحدة على أنها سعفة ذات ورقتين أو طرفين مدببين مع وجود اسطوانات معلقة تختلف أعدادها من وحدة إلى أخرى، وقد ولت هذه الوحدة فى الزخارف الحجرية بمدينة الزهراء، ويبدو أنها استلهمت زخارف الأكانتو الكلاسيكى الذى حظى فى هذه المدببة الملكية بقبول واسع

(طبقًا لرأى ج. مارسيه) ويمكن لهذه النظرية أن تتأكد من خلال الأشكال بمدينة الزهراء، ويمكن اعتبار الوحدة منبثقة من السعفة الكلاسيكية والتى أضيفت إليها أشكال أسطوانية نراها فى وحدات زخرفية نباتية كلاسيكية (١) حيث تمكنت من التأقلم على الزخارف الخلافية فى قرطبة. ولابد أن عملية الانتقال من الحجر إلى الجص بدأت فى قرطبة خلال العقود الأولى من القرن الحادى عشر، وهذا ما تؤكده قطع الجص الذى عثر عليها فى ساحة الشهداء بهذه المدينة (١٣، ١٤م). ومن الوحدات المنقوشة على الحجر الرملى أو الرخام فى عصر الخلافة نجد ما يلى: A,B,C من مدينة الزهراء، ٣-١، ٤: من المنية الخلافية المسماة "القائد"؛ أما الأشكال الأخرى من ١ حتى ١٦-٢: فهى ترجع إلى عصر الخلافة فى قرطبة بما فى ذلك السعفات، ٨-١: الذى ترجع إلى المشغولات العاجية فى عصر الخلافة (ق ١١م) حيث نجد السعفة ذات الحلقات وقد تطورت بشكل كبير فى طريق موازٍ لنفس الذى كان لها فى كافة الزخارف الجصية لهذا القرن. وقد وضح تطور السعفة موضوع الدراسة فى إطار الزخارف الجصية من خلال الأرقام من ١٧ إلى ٢٢، ١٧: زخرفة جصية عربية طليطلية (ق ١١م)، وهى مرافقة أو مماثلة لوحدات أخرى فى عصر ملوك الطوائف والجعفرية والقصبة فى ملقة والمرية، ١٨: نمط من السعفة المرابطية الذى ظلت فى الزخارف الجصية بين نهاية القرن الثانى عشر وبداية ق ١٣م (جص طليطلى، لاس أويلجاس ببرغش، حيث بدأت السعفات المدببة المدجنة فى طليطلة وقصر بينو إيرموسو بشاطبة)، ١٩، ٢٠: نمط من السعفة الموحدية بقرطبة خلال النصف الثانى من ق ١٢، وقد انتشرت إلى كافة الزخارف الجصية فى إقليم الأندلس خلال القرنين التاليين، ما عدا الحمراء، وفى كافة المدجن الإشبيلى (٢١)؛ ٢٢: نمط من السعفة الناصرية خلال ق ١٤، ١٥م؛ وعندما نلاحظ السعفتين ١٧، ١٨ نجد أن الأوراق تنبت مباشرة من الحافة السفلى، أما السعفات ١٩، ٢٠ فيلاحظ فيها وجود خط غائر أضيف إلى الحافة السفلى والتى ظلت فى السعفات رقم ٢١، ٢٢، وقد ولد هذا الخط

الغائر فى الزخرفة الموحدية، ومع هذا ظهرت فى سعفات مغربية ولم تظهر فى السعفة المرابطية فى الزخارف الجصية بمرسية؛ وقد ظلت السعفة ذات الخط الغائر فى زخارف صحن دير سان فرناندو دى لاس أويلجاس ببرغش، فى بداية المدجنات الطليطلية (دير سانتا كلارا والقصر الأسقفى) وفى قصر بينو إيرموسو بشاطبة. هناك سمة أخرى للتمييز بين السعفة الذى ترجع إلى ق ١١م (١٧) والمرابطية (١٨) حيث إن هذه الأخيرة تضم نمطية من التبادل بين الأوراق والحلقات وهذه الحلقة قد ارتبطت بالحافة السفلى للسعفة من خلال وصلة رقيقة؛ وقد أصبح هذان النمطان إجباريين فى السعفات الموحدية والناصرية والمدجنة (انظر الفصل الثالث فى هذا الكتاب، العنوان الخاص بقصر بينو إيرموسو بشاطبة).

– لوحة مجمعة ٢٧: سعفة مزهرة، ١، ٢: قرطبة الخلافة، ٣، ٤: قصر الجعفرية بسرقسطة، ٥، ٨: مرابطى، مسجد تلمسان، ٦، ٧: قصر بينو إيرموسو بشاطبة، ٨–١: مرابطى، جامع القرويين حشون للأكانتوس، ٩: مدجن، معبد سانتا ماريا لابلانكا، ١٠: الغرفة الملكية بغرناطة، وطبلات عقود فى منزل خيرونس بغرناطة (ترى السعفة المزهرة فى مسجد قصبة تونس – ١٢٣٤م – وفى مسجد سيدى أبو الحسن بتلمسان (١٢٩٦م)، ١١: البرطل، الحمراء، ١٢ كابولى حجرى فى بوابة "باب الرملة" غرناطة (تنسب إلى يوسف الأول، لكن استنادًا إلى السعفة المدببة، طبقًا للنمط ١٧، ١٨، ١٩ للوحة المجمعة السابقة، ولكن نجد أنه قد وجد خلال الفترة من ق ١١، ١٢م)، ١٣: مدجن، صالة العدل فى ألكاثار بإشبيلية، ١٤: بطن عقد مصلى البرطل بالحمراء، ١٥: مدجن، بطن عقد فى قصر آل قرطبة بإستجة، ١٦: فى عقود بصحن قمارش بالحمراء، ١٧، ١٩: مدجن، معبد الترانستو بطليطلة، ١٨: مدجن، المصلى الملكى بقرطبة.

– لوحة مجمعة ٢٨: سعفات مزدوجة ووحدات زخرفية نباتية أخرى، ١: زخرفة جصية موحدية من قرطبة ٢، ٣، ٦: زخارف جصية متفرقة، موحدية فى الرباط

(كاليه)، ٤: رسم في منارة مسجد الكتبية، ٧: باب عدية بالرباط، ٥، ٨: الغرفة الملكية بغرناطة، ٨-١، ٩: مسجد تازا؛ ٩-١: خشب من البرطل بالحمراء، ٩-١: مكرر منزل خيرونس بغرناطة، ١٠: قصر بني سراج بالحمراء، ١٠-١: منزل دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة، ١١، ١٢: الغرفة الملكية بغرناطة، ١٣: مدرسة سبتة (ق ١٤م)، ١٤، ٢٣-١: لاس أويلجاس في برغش، ١٥: تاج عمود في زخارف أوندة، ١٦: مسجد تنمال؛ ١٧: مسجد تازا ونافذة في منزل خيرونس بغرناطة، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣: الغرفة الملكية بغرناطة، ٢٢: مخزن الفحم بغرناطة، ثمار الفلفل: ٢٤: مسجد القرويين، ٢٥: كابولي في باب عدية بالرباط، ٢٦: مسجد توزور، ٢٧: الغرفة الملكية بغرناطة ومنزل العملاق برندة، ٢٤-١: مسجد الصالح طلائع (القاهرة) ١١٦٠م)، ٢٧-١: موحدي في مرسية، ٢٧-٢: زخارف جصية عامة ترجع إلى القرن ١٣ (لم تنتقل إلى القرن الرابع عشر بغرناطة)، ٢٧-٣: مدجن، معبد سانتا ماريا لابلانكا، طليطلة؛ وقد ظهرت هذه الوحدات الزخرفية بصورة متفرقة تقوم بدور الشعارات – لأول مرة – في الغرفة الملكية بغرناطة وفي معبد سانتا ماريا لابلانكا. هناك أزواج من ثمرة الأناناس: A: زخارف موحدية بالرباط، B,C: مسجد توزور، D: ظهر في مسجد القرويين، :Eصورة طبق الأصل متأخرة زمنيًا في الحمراء، H: من تكسية في الغرفة الملكية بغرناطة، ١-H: من كابولي موحدي في باب عدية بالرباط، هناك سعفات موحدية على شكل حرف S1: باب عدية بالرباط، :J: صحن الجص في ألكاثار دي إشبيلية K,L: منارة مسجد حسان بالرباط، ١، ٢: مسجد تنمال وصحن شجر البرتقال.

٨- الأشكال الاسطوانية ذات الأطباق النجمية المنحنية الخطوط:

– لوحة مجمعة ٢٩: ١-A، ١-B من معادن وفسيفساء روماني قديم، ١-C: المشرق، أموي قصر خربة المفجر، D: جص مرابطي من مراكش؛ ١: E,F,G: مدجن معبد الترانستو، ١-H: مدجن، جص في حصن برغش، ١-:امدجن، قصر أستوديو،

١-J: الحمراء، ١- L,K: فوهة بئر، متحف الآثار بقرطبة؛ ٢: مسجد القرويين، ٣: منبر مرابطي في مسجد الجزائر، ٣-١: البرطل، الحمراء، ٤: زخارف جصية من أوندة، ٥، ٧: مدجن، معبد الترانستو، ٦: مفتاح قبة المقربصات بالغرفة العليا، بالبرطل، الحمراء، ٨: برج الأسيرة بالحمراء، ٨-١: منزل ثافرا بغرناطة، ٩: زخارف جصية مدجنة العقد، متحف الآثار بقرطبة، ١١: زخارف جصية من الحمراء، ١٢: الغرفة الذهبية بالحمراء، ١٢-١: مدجن، المصلى الملكى بقرطبة، ١٣: جنة العريف، ١٣-١: خزف، طبلة عقد الواجهة الداخلية لبوابة النبيذ، الحمراء، ١٤: كتاب المرتلين بالقشتالية، ق ١٥-١٦؛ ١٤-١: مدجن، صالة العدل، ألكاثار دى إشبيلية، ١٥: من سقف فى قصور بهو السباع بالحمراء، ١٦: منزل عربى غرناطى، متحف الآثار بغرناطة، ١٧: صالة العدل بالحمراء، ١٨: البرج المرقب فى صحن ماتشوكا، الحمراء، ١٩: من طبلة عقد نافذة، صالة الأختين بالحمراء، A: مفتاح القبة الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة، B: زخارف جصية من قلعة بنى حمّاد بالجزائر، C,D: من الحجر، دير مونسالود كوركوليس (وادى الحجارة)، E: فتحة مستديرة Oculo نافذة فى مبانٍ مدجنة أرغنية، معبد كونثبثيون فرانثيسكا دى إبيلا، وسان ميجل بسرقسطة؛ وأصول هذا الأخير نجدها فى مسجد ماليخان (سرقسطة) ويتكرر فى سانيا خوستا وسانتا روفينا دى مالويدنا، سانتو دومنجو دى سرقسطة وسانتا تكلا دى ثربيرا، وفى تونس، فى دار بالما (ق ١٦، ١٧م).

٩- الزخرفة النباتية: الأسلوب المتكامل فى بواطن العقود:

- لوحة مجمعة ٢٠: بدأ الأسلوب العربى المتكامل بالزخارف الجصية العباسية فى كل من سامرا ومسجد ابن طولون، S,D: سامرا، B: مسجد ابن طولون (كروزويل)، A: رسم على الخشب، سقف قصر بينو إيرموسو دى شاطبة وهذا يذكرنا بالأسلوب العباسى؛ وقد ولدت الزخرفة المتكاملة الذى نجدها فى منحنى العقد فى

مسجد ابن طولون، ويحتمل أن يكون لها تأثيرها خلال القرن الثانى عشر فى الزخارف الجصية الموحدية والمرابطية المتأخرة في مسجد توزور وقصر بينو إيرموسو بشاطبة، وبالنظر إلى الزخارف على المسطحات المنحنية داخل كوابيل بوابة عدية (لوحة مجمعة ١٠- LL) نجد أنها ربما كانت أول النماذج لهذا الأسلوب فى المغرب الإسلامى، تليها زخارف عقد بوابة الغفران بالمسجد الجامع بإشبيلية E؛ كما نراها أيضًا فى السنجات المدهونة القرطبية خلال القرن الثانى عشر، C، الذى تذكرنا بالنمط A القائم فى قصر بينو إيرموسو بشاطبة. ومن جانب آخر، نجد أن الزخرفة المتكاملة من السعفات المدببة على الأسطح المستوية فى ذلك القصر تحمل سمات واضحة، على ما سيوجد بعد ذلك، فى منارة مسجد الكتبية.

– لوحة مجمعة ٣١: A: نظرًا لغيبة أمثلة أخرى، يلاحظ أن العقود ذات الزخارف المتكاملة خلال ق ١٣م قائمة فى الغرفة الملكية بغرناطة، ١؛ ٢: منزل خيرونس بغرناطة، ٣: منزل العملاق فى رندة، ٤: زخرفة جصية فى أوندا؛ ٥: قصر بنى سراج بالحمراء، ٦: مسجد تازا. وفى هذه الأمثلة جميعًا من بطون العقود المدجنة خلال ق ١٤م نلاحظ أن البساطة الذى عليها سعفات عقد بوابة الغفران بإشبيلية أخذت تفسح المجال للسعفات المدببة والمزهرة، ٧: عقد البرطل، الحمراء، ٨: جنة العريف.

– لوحة مجمعة ٣٢: ١، ٢، ٣، ٥: مدجن، قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية، ٢، ٥: متكرران مع تنويعات فى المصلى الملكى بقرطبة ومنزل أوليا بإشبيلية وقصر آل قرطبة فى لاس تيريساس دى إستجة، ٤: عقد مدجن فى متحف قرطبة، ٤-١: من عقد ينسب لبنى مرين. توجد السعفات المكثفة apelmazadas ذات الأسلوب المتكامل فى مفاتيح عقود، ٤-٢: فى زخرفة جصية موجودة فى متحف الحمراء، وتتكرر فى عقود الجامع الكبير بفاس والنوافذ المطموسة فى صالون السفراء، بالقصر المدجن فى ألكاثار دى إشبيلية.

– لوحة مجمعة ٣٢-١: ١: عقد المحراب، المسجد الجامع سانتا ماريا دى رندة (بدايات ق ١٤م، مع وجود تأثيرات لعصر بنى مرين)، ٢: مصلى فى البرطل، الحمراء، ٣: زخرفة جصية متفرقة في الحمراء؛ ٤، ٥: صالة الأختين، قصر بهو السباع، الحمراء، ٦: زخرفة جصية مستوية فى صالة باركا، بالحمراء، ٧: عقد برج المرقب فى صحن ماتشوكا، الحمراء، ٨: نموذج لتاج عمود ناصرى ذى زخرفة متكاملة فى صحن بهو السباع، بالحمراء.

١٠- الأكانتوس والأشرطة والسلاسل:

– لوحة مجمعة ٣٣: فى عصر الخلافة فى قرطبة بلغ الأكانتوس أقصى تطور له (١) ثم تضاءل استخدامه بشكل كبير خلال القرون التالية، باستثناء عصر المرابطين الذى درسه هـ. تراس حيث ولدت هذه الزخرفة لكنها لم تعمّر طويلاً (من ٢ إلى ٧)، وخلال العصر الموحدى ظلت الأشرطة الضيقة ذات الأكانتوس قائمة ولكن فى نماذج قليلة (٩)، الزخارف الجصية بمرسية، وإلى القرن الثالث عشر يُنسب الشريط رقم ١٠، ورقم ١١ إلى لاس أويلجاس، ١٢: سعفة ذات أكانتوس فى مسجد تازا، وقد شاعت خلال القرنين ١٣، ، ١٤ وخلال القرنين المذكورين يكثر الشريط رقم ١٣، ونرى رقم ١٤ فى صحن الرياحين بالحمراء وهو الأثر الذى شهد فيه الأكانتوس ندرة فى استخدام الأشرطة بمختلف محتوياتها الزخرفية من تلك الذى نراها بشكل متكرر فى الزخارف العربية والمدجنة، E: لابد أن هذا الشكل ظهر خلال العقود الأولى من ق ١٣م إذا ما تَفَحَّصنا جيداً مئذنة سيدنا الحسين بالقاهرة (١٢٣٧م) ذات الزخارف الجصية الأندلسية؛ نراه أيضًا فى مسج تازا وصالة العدل بقصر إشبيلية والمصلى الملكى بقرطبة. والشريط F هو شريط قاصر على المدجن الطليطلى وأمكن تحديد وجوده على الأخشاب؛ والشريط (a) نراه فى مدينة الزهراء وقد أصبح جزءًا من زخارف جصية ابتداء من ق ١٢م؛ الشىء نفسه يحدث بالنسبة للشريط (b) أما (c)،

فلأنه منبثق من الخرزات (Contario) الكلاسيكية، فإننا نجده فى مدينة الزهراء، وهو مستخدم فى الزخارف الجصية ق ١١، ١٢، بما فى ذلك زخارف قصر بينو إيرموسو فى شاطبة، واستمر خلال ق ١٤م ولكن كان ضئيل الظهور؛ والشكل (d) نجده فى الزخارف الجصية العباسية وفى مدينة الزهراء، ويوجد بشكل أساسى فى الأشرطة المرسومة. انتقل الشكل (e) من العصور القديمة إلى مدينة الزهراء، ثم عاود الظهور فى حالات نادرة فى المعبد اليهودى الترانستو، وقصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية. وبالنظر إلى موضوع السلسلة والضفيرة نجد أنه يتواجد فى زخارف جصية متعددة الأنماط. وابتداء من رقم (صفر) نجده فى مدينة الزهراء على الحجر، أما (P) فهو فى الزخارف الجصية القرطبية، ق ١١م، ومع هذا فهذان المثالان يمكن أن يكونا قد انبثقا من سلاسل تم استلهامها من العصر البيزنطى وتواءمت على الجص فى مسجد ناين فى إيران (ق ١٠م)، وقد درسه فلورى، الشريط (n) الذى جرى تقليده فى مسجد Qazvin فى المشرق الإسلامى. ويمكن أن نرى فى إسبانيا تطور هذا الصنف من السلاسل فى الشكل (f) ابتداء من ظهوره فى منارة مسجد الكتبية الموحدى، أما الأشكال (h,i,j) فهى شائعة فى الزخارف الجصية المدجنة الإشبيلية، ق ١٤م، بما فى ذلك المصلى الملكى بقرطبة؛ والشكل ليوجد فى نسيج فى أحد أعلام معركة العقاب NavasdeTolosa؛ هناك سلاسل أخرى هى (q) فى جنة العريف، و (r) الشائعة الاستخدام فى المدجن الإشبيلى والطليطلى؛ وقد انضم الشريط الذى يحمل ضفيرة (k) ذو الأصول الرومانية البيزنطية والمتواجد فى قرطبة الخلافة، إلى الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر، ثم ندر استخدامه بعد ذلك؛ يبدو أن الشريط (L) قد بدأ مع الزخارف الجصية الأولى، ق ١٣م، لاس أويلجاس ببرغش ودير سانت كلارا لاريال دى طليطلة والزخارف الجصية فى أوندة، ونراه أيضًا فى مسجد تازا. هناك شكل منبثق عنه نراه فى (R-1) وهو شديد الصلة بالقرن ١٤م، والغريب أن هذا النمط موجود فى الزخارف الجصية الذى خرجت من الأيدى الأندلسية فى محراب مسجد

ابن طولون بالقاهرة الذى أعيدت زخرفته عام ١٢٩٦م، وكذلك فى ضريح مصطفى باشا (١٢٦٩م) وفى سالار وسنجر الجولى (١٣٠٢م). ويرجع الشريط (LL)، إلى منزل خيرونس بغرناطة؛ (m) بصالة العدل بقصر إشبيلية، (n) طليطلى فى مدفن مصلى بلين دى سانتا فى (١٢٤٢م) قصر توردیسیاس، وورشة المورو بطليطلة، وأخيراً نجد الشريط (s) من الزخارف الجصية الطليطلية ق ١١م.

١١- المحارة المقلوبة :

- لوحة مجمعة ٣٤: كان لهذا الشكل المنبثق من الفن الرومانى البيزنطى قبولاً جيداً فى الزخرفة الحجرية بمدينة الزهراء، حيث نجده فى الحليات المعمارية المتموجة Cimacios وطبلات العقود وغيرها، (١، ٢،B،C.) هناك نموذج قوطى متدهور للغاية هون رقم ٢-A فى قصبة ماردة، ٢-D حوض غرناطى (ق ١٠-١١م)، انتقل إلى الزخارف الجصية المرابطية فى قبة الباروديين بمراكش (E)، ٣: زخرفة جصية موحدية فى قرطبة. وقد انتشرت المحارة فى طبلات العقود الخاصة ببوابات موحدية فى الرباط ومراكش: ٤، ٥: باب عدية بالرباط، ٧: باب أغناو بمراكش، ٦: باب الرواح بالرباط، ورقم ٨ نجده فى الواجهة الداخلية لبوابة شالا الرئيسية بالرباط، وفى الزخارف الجصية سوف نجد أن استخدام المحارة أصبح أمراً معتاداً فى طبلات عقود المحراب، وكذا نجدها فى طبلات العقود الحجرية للبوابات الغرناطية مثل باب الرملة وبوابة العدل بالحمراء.

- لوحة مجمعة ٣٥: انتشر استخدامها فى الزخارف الجصية العربية والمدجنة، ٩، ١١: معبد سانتا ماريا لابلانكا، ١٠: طبلة عقد بمصلى سانتياجو، لاس أويلجاس ببرغش، ١٢: الغرفة الملكية بغرناطة، ١٣: جنة العريف، ١٤: تاج عمود فى الحمراء، النصف الأول من ق ١٤؛ ١٥: من القبة الغرناطية فى قصر شنيل، ١٦، ١٧، ١٨، ٢٠،

٢١ من الحمراء ق ١٤م، ١٩: من منزل ثافرا بغرناطة؛ ٢٢: مدجن، قصر آل قرطبة فى لاس تيريساس دى إستجة، ٢٣: صحن الوصيفات، ألكاثار دى إشبيلية، ٢٤: مفرع من أجل أعمال الترميم خلال القرن التاسع عشر، ألكاثار دى إشبيلية. والأرقام ١٨، ١٩ نجد أن المحارة تتخذ شكل العقد الصغير المضلع طبقًا للإيقاع المرابطى والموحدى الذى نراه فى قباب مقربصات فى مراكش ومسجد القرويين.

– لوحة مجمعة ٣٦: من المحارات المزهرة الكلاسيكية والبيزنطية نجد أن من ١، ٢ ينبثق رقم ٣ الذى نجده فى فسيفساء القبة الكائنة أمام محراب المسجد الكبير فى قرطبة، ومع مضى الزمان نبعت منها الأشكال الغرناطية (ق ١٤م) أرقام من ٤ إلى ١١؛ وقد استلهمتها الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية للوصول إلى الأشكال الطبيعية أرقام ١٣، ١٤.

١٢– العقود ذات الخطاطيف:

– لوحة مجمعة ٣٧: خلال ق ١٣–١٤م انتشر هذا النمط من العقود (امتدت التجعيدات أو الخطاطيف إلى الكوابيل) الذى ولدت فى عصر الخلافة القرطبية (العمارة)، ثم تلتها العقود والكوابيل أو المقربصات modillon، من الجص (ق ١١م)؛ ويبدو أن غرناطة كانت مركزًا مهمًا لهذا الصنف من الزخرفة استنادًا إلى الزخارف الجصية الذى عثر عليها فى مدينة البيرة وفى حى ماورور Mawror (ق ١٣–١٤م)، متحف غرناطة؛ ٢: عقود مصدرها منطقة صحن ماتشوكا بالحمراء (النصف الأول من ق ١٤م)، ٣: عقد محراب، مصلى ميكسوار، الحمراء. كما نراه أيضًا فى عقد بالغرفة الذهبية الذى يؤدى إلى مصلى ميكسوار وعقد جانبى إلى اليمين فى الدهليز الذى يفصل صالة باركا وصالون قمارش.

١٣– عقود ذات أضلاع أو سعفات:

– لوحة مجمعة ٣٨: نرى فى الجعفرية أشرطة زخرفية بها مسننات تبدو وكأنها

أضلاع، وهى زخرفة جرى تطبيقها فى بعض العقود فى بعض "النجاريب" فى المقربصات الكائنة فى القباب المرابطية والموحدية فى الشمال الأفريقى؛ A: نموذج من مسجد القرويين ومن الكتبية. وقد فرضت الأضلاع نفسها فى العقود العاتقة فى العمارة الغرناطية، ق ١٣م، ابتداء من الغرفة الملكية بغرناطة؛ B، C: من منزل العملاق فى رندة، D: برج الأسيرة، الحمراء؛ E: صحن الحريم بالحمراء، F: منزل ثافرا، غرناطة؛ G: كوة العقد الذى يربط صالة الأختين بصالة Ajimeces، فى قصر بهو السباع. وتتكاثر الأمثلة فى غرناطة الناصرية وخاصة فى العقود الصغيرة للكوّات الكائنة فوق عضادات الأبواب ابتداء من ق ١٣، هناك عقود مضلعة نجدها فى قبة قصر شنيل بغرناطة، والعقد الداخلى لبرج بينادور بالحمراء، وقصر دار الحرة بغرناطة وقصر دار ابن آس abenaz والمنازل الناصرية فى قصبة ملقة، وفى المدجن الإشبيلى، فى قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، ولا نراها فى العمارة المدجنة بطليطلة.

١٤- الزخارف الجصية المدجنة فى المصلى الملكى فى المسجد الجامع بقرطبة :

خلاصة الزخرفة الإسبانية الإسلامية

- لوحة مجمعة ٣٨-١ : جرت إقامة هذا المصلى وزخرفته فى عهد إنريكى الثانى (١٣٧٢م)، ونظراً لتاريخ بنائها وزخرفتها فى هذا التاريخ المتأخر يمكن اعتبارها على أنها خلاصة أو موجز للزخرفة الجصية العربية والمدجنة، حيث إن المبنى يضم العديد من الموضوعات الذى درسناها حتى الآن، من زخارف نباتية، وهندسية يمكن العثور عليها فى التشبيكات والوزرات المكسية. ويرى بعض الباحثين (جومث مورينو وتورس بالباس) أن المصلى الذى شيد فى منتصف القرن الثالث عشر قد جرت زخرفته فى مرحلتين، كانت الأولى فى ذلك القرن، أما الثانية الذى هى الجزء السفلى - ومع هذا

لا نستطيع تحديده بشكل دقيق – فقد تمت عام ١٣٧٢م وهو العام الذى نرى فيه نقشًا كتابيًا قشتاليًا عند مستوى الوزرات. وتستند هذه النظرية على اعتبار أن الزخارف الجصية فى كلا الجزأين يحمل كل منهما أسلوبًا مختلفًا عن الآخر، بينما نرى أن الأسلوب الفنى المستخدم فى المصلى بالكامل هو منسجم ووحيد وينسب إلى إنريكى الثانى. ويلاحظ أن الوحدة الفنية الذى نراها فى الزخارف الجصية (ق ١٣، ١٤م) قد فرضها الفن الناصرى، وأدت بالتالى إلى هذه الروية الذى تحدث عنها الباحثان السابقان، فى أن التأثيرات الغرناطية المباشرة واضحة الملامح فى الجزء العلوى من المصلى، بما فى ذلك القبة ذات الأوتار والمقربصات. غير أن هذا المنظور يتلاشى إذا ما تضاءلت من وجهة نظرنا هذه التأثيرات إلى مجرد أصداء غرناطية والتى نرى فيها أيضًا تأثير الزخارف الجصية المدجنة (ق ١٤م). ومن ناحية أخرى، فإن المصلى يزخر بالأصداء الموحدية، وهذا أمر شديد الوضوح بالمقارنة بما نراه فى الزخارف الجصية الناصرية (ق ١٤م) وهى تأثيرات نبعت من تجذُّر الفن الموحدى فى الزخارف الجصية المدجنة الإشبيلية بدءًا من بدايات نشأتها، بغض النظر عن التراجع من حيث المنظور الأسلوبى الذى نلاحظه عليها فى ميدان العمارة الملكية الخاصة بالملك ألفونسو الحادى عشر وبدرو الأول. وفى إطار ما تسمح به الأزمنة الجديدة نقول إن بعض جوانب فن عصر الخلافة فى قرطبة والفن الموحدى قد دخلت إلى الفن المدجن وأسفرت عن وجود ملامح قديمة متنوعة تثير الحيرة، وإذا ما تأملنا الأمر من هذا المنظور آخذين فى الحسبان تلك التفاصيل القديمة، نجد أن مبانٍ مدجنة أو أجزاء منها ترجع إلى ق ١٣م، بينما هى فى الواقع تنسب إلى النصف الثانى من القرن الرابع عشر. وهذا هو وضع المصلى الملكى القرطبى.

– لوحة مجمعة: ١، ٢، ٣، ٤، ٤–١: أنماط من المعينات ذات أصول موحدية ولها مسحة غرناطية، (١، ٢) فى الأجزاء العليا للمصلى، أما الأشكال الباقية فهى النصف السفلى، ٢–١: من الجزء السفلى، ٥، ٨: شريط به الأكانتوس، أسلوب مدجن، ٦، ٦–

١: سلاسل ذات أسلوب مدجن أشبيلي، الجزء السفلي، ٦-٢: شريط من المدجن الإشبيلي في الجزء السفلي؛ ٧، ٨: سلاسل مدجنة (ق ١٤م)، ٩-٢: نموذج لسعفات مزدوجة في الجزء العلوي، نمط ٩-٣، ٩-صفر من الزخارف الجصية من خارج المصلى (ق ١٣م)؛ ٩-١: تتويج باستخدام ثمار الأناناس المزدوجة، في الجزء السفلي والعلوي ذات أصول موحدية طبيعية في الزخارف الجصية الناصرية والمدجنة (ق ١٤م)، ٩: اسطوانة ذات طبق نجمي في بطن عقود في الجزء العلوي، ١٢-١، ١٢-٢، نجد حرف S الموحدي عند منابت العقود، في كل من الجزء السفلي والعلوي، أصولها أو قادمة من: ١٠ (٢-٣) موحدية (ق ١٢م)، ٤ مريني من ق ١٤م، ١٢: حرف Sمن الخيرالدا، ١٢-٣، ١٢-٤: نجد حرف Sغرناطي ومدجن أشبيلي قد ١٤، ١١-١: تاج عمود أملس ذو شكل موحدي، النصف العلوي والسفلي، مع وجود موازٍ في رقم ١١ الكائن في واجهة القصر المدجن لبدرو الأول، ألكاثار دي إشبيلية، ١٣: شريط في الجزء السفلي، نمط مدجن أشبيلي، قد ١٤؛ ١٤، ١٥: مسننات: رقم ١٤ يرجع إلى الجزء العلوي، ١٥ إلى السفلي، وكلاهما من الأشكال المعتادة في الزخارف الجصية بعامة خلال ق ١٣م، ١٤م، ١٦: سعفة مع أكانتوس، في الجزء العلوي ولها سوابق مباشرة في صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية ١٧، ١٨: الجزء العلوي، مع وجود توازٍ في المدجن الإشبيلي في ألكاثار دي إشبيلية، ١٩: أشكال معتادة في الزخارف الجصية الغرناطية وشرق الأندلس، ق ١٣م، وفي المدجن الإشبيلي طوال ق ١٤؛ ٢٠: سعفة مدببة غرناطية وفي المدجن الطليطلي ق ١٤م، ولا نتعرف عليها في المصلى الملكي، ٢١: نمط من لفظة بركة مع لفظ الجلالة في الأجزاء العليا والسفلي، وهذا أمر معتاد في كافة الزخارف الجصية الغرناطية والمدجنة (ق ١٣، ١٤م)، ٢٢: أشرطة مهجنة في الجزء السفلي، ٢٣: زخرفة هندسية في الوسط، بين الجزأين الأسفل والأعلى، وهذا معتاد في الزخارف الجصية (ق ١٣، ١٤م)، ٢٤: سعفة مزهرة في أعلى وأسفل، وهو أمر معتاد في الزخارف الجصية الغرناطية والمدجنة، ق ١٤م.

وتكتمل زخرفة المصلى بالزخارف التالية الذى لا نجدها فى هذه اللوحة المجمعة. A: إفريز كتتويج للجزء العلوى وعقود مفصصة متشابكة سيراً على أسلوب الخيرالدا، وله سوابق مباشرة فى صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، B: تشبيكات لنوافذ مطموسة فى الجزء العلوى، مع تكوينات هندسية معتادة فى التشبيكات فى لاس تيريساس، إستجة، إضافة إلى منازل مهمة مدجنة فى طليطلة؛ C: بطن عقود فى الجزء العلوى، وزخرفة نباتية ذات أسلوب متكامل له بصمة موحدية خلال عصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية؛ D: أفاريز من المقربصات بين الجزء العلوى والسفلى، وهى تختلف عن أفاريز الحمراء، ولها أشكال موازية مباشرة فى الزخارف الجصية المدجنة الإشبيلية الطليطلية ق ١٤م، E: أنصاف أشكال أسود رابضة وفى مناطق بارزة تحمل العقود الكبيرة فى الجزء العلوى، وهى متخذة من واجهات الكنائس الإشبيلية، ق ١٤م، وأفاريز مقربصات من الجص المدجن فى طليطلة، ق ١٣، ١٤م. F: أيدٍ تقبض على زخارف نباتية فى المنطقة الوسطى بين الأعلى والأسفل، وداخل أفاريز المقربصات، المشتقة من رموز شبيهة معتادة فى الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية، ق ١٤م، وبوائك صحن الوصيفات فى ألكاثار دى إشبيلية. نجد التأثيرات الطليطلية أيضاً فى الزخارف الجصية بالحمراء على عصر محمد الخامس، G: يوجد فى الجزء السفلى، وهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط ذات بصمة موحدية، الموروث الإشبيلى، إضافة إلى عقد ذى ستارة فى المذبح الحالى لكن التأثير هذه المرة غرناطى الهوى.

١٥- عقود نصف أسطوانية مرتفعة الانحناء (peraltado) فى النوافذ:

نادراً ما نجد العقد نصف الأسطوانى وقد حل محل العقد الحدوى فى بوابات الأسوار بالمدن والحصون الإسبانية الإسلامية؛ ويظهر هذا الصنف من العقود فى

العمارة الحربية الموحدية والعمارة التالية لها مباشرة (ق ١٢، ١٣م) غير أن مكانها المثالى هو القصور ابتداء من ق ١٣، سواء كان فى الأبواب أو النوافذ؛ إلا أن أصوله ترجع إلى نوافذ واجهات المحاريب فى المساجد المرابطية والموحدية، وربما كان ذلك علامة من علامات التقشف فى الفن الموحدى، إضافة إلى الاقتصاد فى تكلفة البناء مقارنة بالعقد الحدوى التقليدى؛ وهناك عقود نصف أسطوانية فى بلاطات بعض المساجد مثل الإشبيلية .deCuatrohabitan وأيًا كان الموقف نلاحظ أن العمارة الخاصة بالمنازل والقصور، خلال منتصف القرن الثالث عشر، بدأت فى غرناطة وقد سيطر عليها العقد نصف الأسطوانى فى النوافذ وعقود الصالات والقباب، وقد انعكس ذلك على شرق الأندلس خلال هذه الفترة الزمنية، وأصبح العقد نصف الأسطوانى إجباريًا فى القصور الناصرية والمدجنة فى إشبيلية وطليطلة، وفى الأراضى الغرناطية نجد أن السبب الرئيسى فى ضعف استخدام العقود الحدوية والمفصصة والمتعددة الخطوط يرجع إلى عرفاء الجص (باستثناء العقد الأول المستخدم فى عقود المحاريب احترامًا للموروث الدينى) فقد كان العرِّيف، مسئولاً أساسيًا عن إقامة العقود العاتقة من الآجر، وكان يعمل بشكل أكثر راحة باستخدام العقود نصف الأسطوانية، وابتعد عن العقد نصف الأسطوانى من الطراز المسمى Peralado، وعن السنجات المكشوفة للعقد الحدوى، إضافة إلى تعقيدات معمارية أخرى مثل شبكة التشبيكات فى المسننات وكذا المقربصات. وكانت هذه الأسباب، وغيرها، السبب الكامن وراء انتصار العقد نصف الأسطوانى فى عمارة المنازل والقصور.

هذا الصنف من المخالفة الذى نشأ خلال العصر الموحدى تأصل فى كل مرة تحتم فيها التجديدات الزخرفية خلال القرن الثانى عشر مراجعة لعمارة العقود التقليدية. وعندما نتأمل الوضع فى شرق الأندلس، ونأخذ كمثال، القصر العربى فى دير سانتنا كلارا والزخارف الجصية فى منزل أوندة، نجد أننا أما تساؤل مهم يتعلق بما إذا كانت العقود نصف الأسطوانية لكلا المبنيين تتجاوب مع تأثير غرناطى مبكر أو تأثيرات إشبيلية.

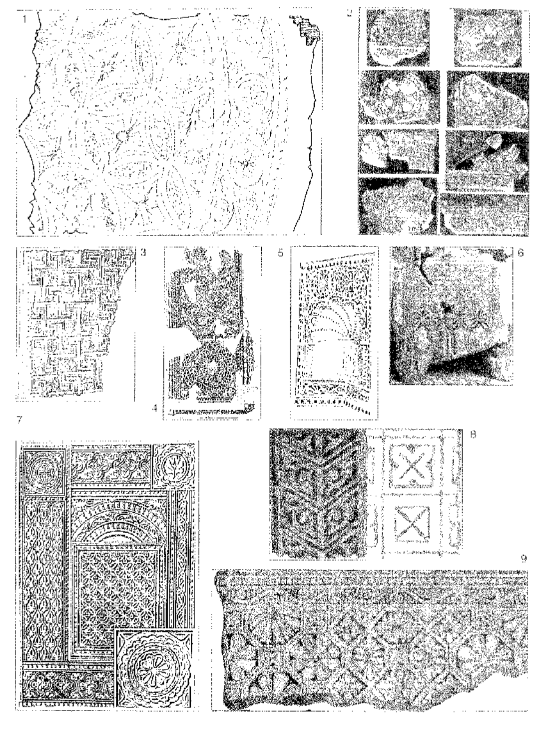
–لوحة مجمعة ٣٩: نجد نوافذ وذات عقود نصف أسطوانية نراها في الواجهات الخارجية لمبانٍ ناصرية في غرناطة وألكاثار دى إشبيلية (ق ١٣، ١٤م). نرى أيضاً نوافذ في مجموعات مكونة من ٣ ومن خمسة، وتكثر النوافذ الخمسة في الشخشيخة الخاصة بالأبراج – القباب الكبرى، ١، ٢: الغرفة الملكية بغرناطة، ٣: برج قمارش بالحمراء، ٤: برج البرطل بالحمراء، أما المجموعات المكونة من نوافذ ثلاث فنراها في الباب المسمى باب الروضة بالحمراء رقم ٥، وفي جنة العريف ٥–١؛ ٦، ٧: صالة الأختين، الحمراء، ٨: مدجن، صالة العدل ألكاثار دى إشبيلية.

–لوحة مجمعة ٤٠: نوافذ تُرى من داخل بعض المبانٍ الناصرية، ق ١٣، ١٤؛ ١: البرطل، ٢: صالة السراى الشمالي لجنة العريف. وهنا يبدأ نوع من النوافذ المطموسة المغطاة بالزخارف الجصية المنقوشة، ٣، ٣–١: واجهة قصر خيرونس بغرناطة (ق ١٣م)؛ نجد في الغرفة الملكية وفي منزل العملاق برندة بداية الواجهة الملكية ذات النوافذ الثلاث نصف الأسطوانية وبها تشبيكات في القطاع العلوى طبقاً للنموذج الموحدى الذى يوجد في واجهة صحن الجص في ألكاثار دى إشبيلية. وقد انتشرت مجموعة النوافذ الثلاث ذات التأثير الموحدى، في واجهات ناصرية غرناطية، وكان لها انعكاس في المدجن الإشبيلي والطليطلي. نرى مجموعة النوافذ الخمس في واجهة جنة العريف وفي واجهات منازل طليطلية مدجنة خلال النصف الثاني من ق ١٤؛ وفي داخل الحمراء هناك مجموعة من نافذتين (أصول مرابطية موحدية) توجد في واجهة صحن الجص في ألكاثار دى إشبيلية في محراب دير سانتا كلارا دى مرسية، ومجموعة أخرى في قصر بينو إيرموسو في شاطبة، انظر اللوحة المجمعة رقم ٨؛ ٤: مسجد سيدى أبو الحسن بتلمسان (١٢٩٦م)، ٥: واجهة منزل العملاق في رندة؛ ٦: صالة باركا، وهنا تظهر نوافذ فالصو وصغيرة، وذلك بمثابة رابطة بين النوافذ الكبرى، الذى تكررت في مصلى البرطل، ٧، في الحمام الملكي في قصر قمارش ٨ .

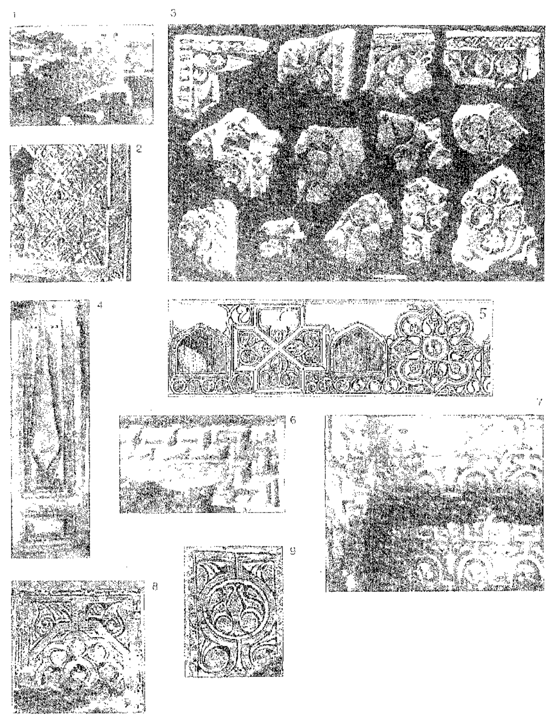
- لوحة مجمعة ٤١: نوافذ فى مبانٍ ترجع إلى ق ١٤م؛ ١، ٢: صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، دون سوابق معروفة، يبدأ برنامج من نوافذ ذات تشبيكات فى تبادل مع أخرى مطموسة ذات شكل موحدى وبمقاييس مختلفة، وفى القطاعات السفلية عقود متشابكة من صنف إفريز الخيرالدا. A؛ ٣: جنة العريف، نوافذ مطموسة عليها نقوش كتابية كوفية؛ ٤: زخارف جصية فى حصن مدينة بومار فى برغش، وهى نافذة من الصنف المدجن الإشبيلى خلال النصف الثانى من القرن ١٤م؛ ٥: قصر آل قرطبة فى إستجة، مدجن، نمط النافذة المطموسة ذات الزخارف المنقوشة؛ ٦: نمط من النافذة نصف الأسطوانية المطموسة ذات التوريقات المنقوشة وشريط كتابى كوفى يحيط بعقد، بمسجد الجامع الأزهر، بالقاهرة (٩٧٠-٩٨٠م) (كروزويل)، وأهمية هذه النوافذ القاهرية ترتكز على جانبين: أنها نوافذ مطموسة مزخرفة بالتوريقات ذات الأسلوب المتكامل، وربما كانت سابقة لبعض النوافذ الإسبانية الإسلامية محل الدراسة، وثانيًا، أن الأشرطة الذى تضم نقوشًا كتابية وتحيط بالعقود، وكأنها سابقة محتملة لنوافذ واجهة قصر بينو إيرموسو دى شاطبة، وهى هنا ذات نقوش كتابية مائلة، وفى إسبانيا نجد هذا النموذج فى نوافذ مطموسة فوق عقود البلاطة الرئيسية بالكنيسة المدجنة سان روما، بطليطلة (١٢٢٧م).

اللوحات والأشكال

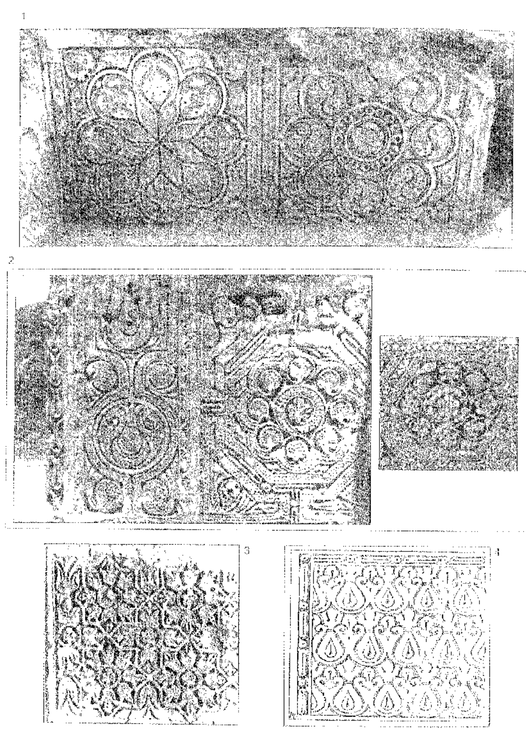
الفصل السابع



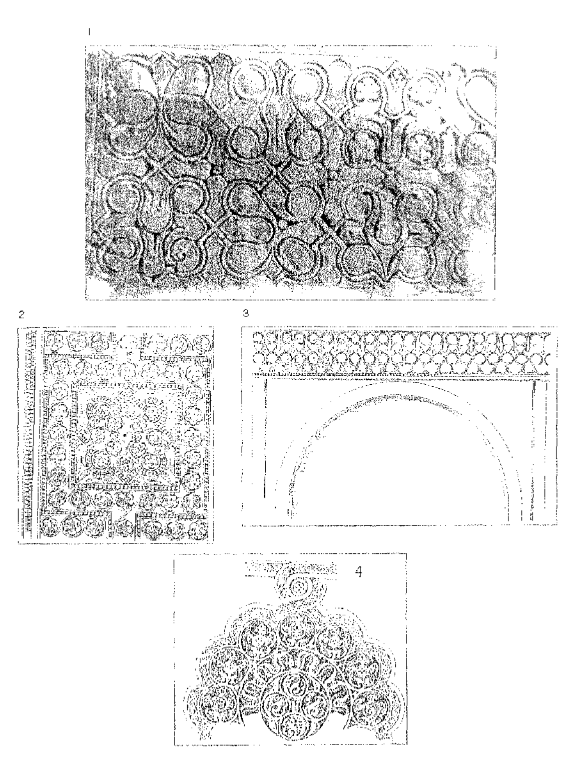
زخارف جصية، روما والعالم الإسلامي، ١، ٢، ٨، ٩ بقايا زخارف جصية رومانية، بيأخويوسا (أليكانتي)، من ٣٢ إلى ٧ من قصور عربية، سدراته (الجزائر) ق ١٠، ١١ (طبقًا لـ ج. مارسيه)



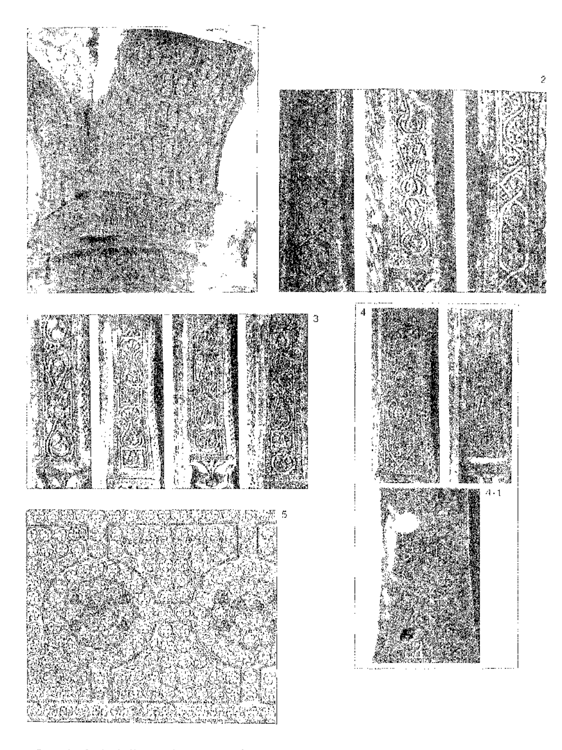
زخارف جصية، روما والعالم الإسلامي، ١: دعامة من الجص دامجان (إيران) (ق٢، ٣، من ٣ إلى ٩ قصور عباسية في سامرا (العراق)



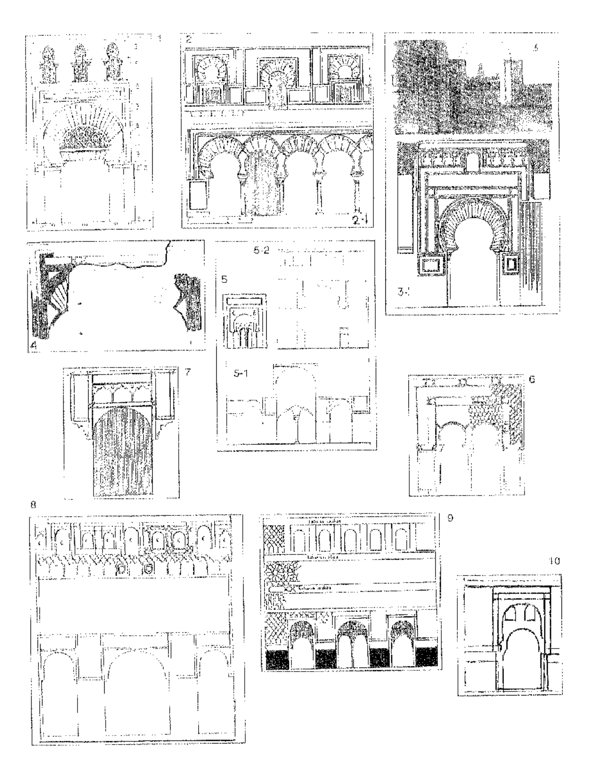
زخارف جصية، من سامرا



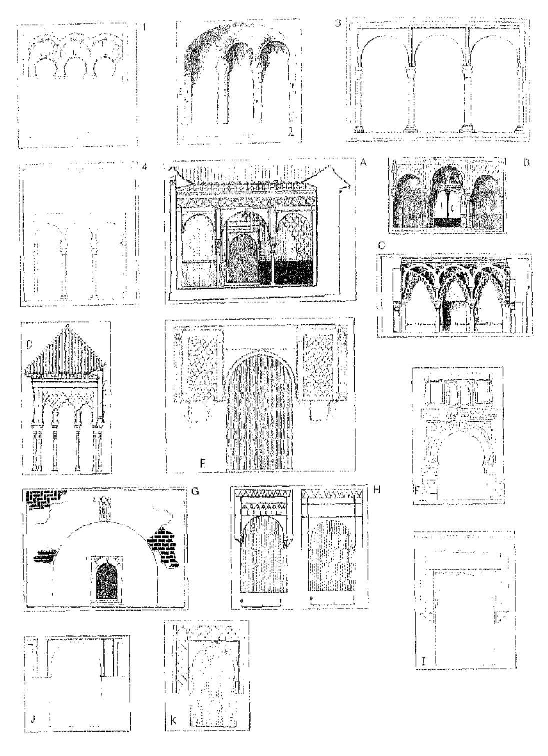
زخارف جصية، ١، ٢، ٣ سامرا ، ٤: مسجد نائين، إيران (فلوري)



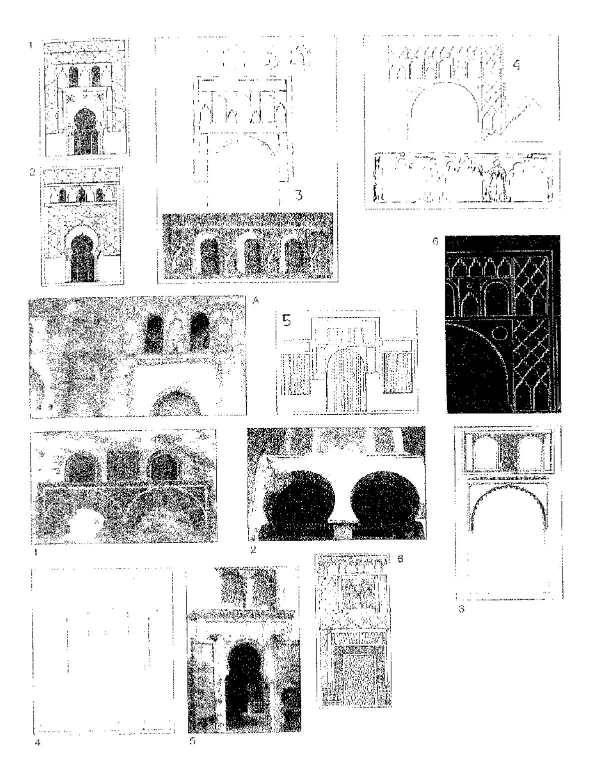
زخارف جصية، ١ : مسجد **TaritdeBalkl** غرب نهر الأردن (ق ٩، ١٠) ، ٢، ٣، ٤، ٤–١ بطون عقود، مسجد ابن طولون، القاهرة (ق٩) (**K,A,C** كروزويل) ٥ : من سامرا



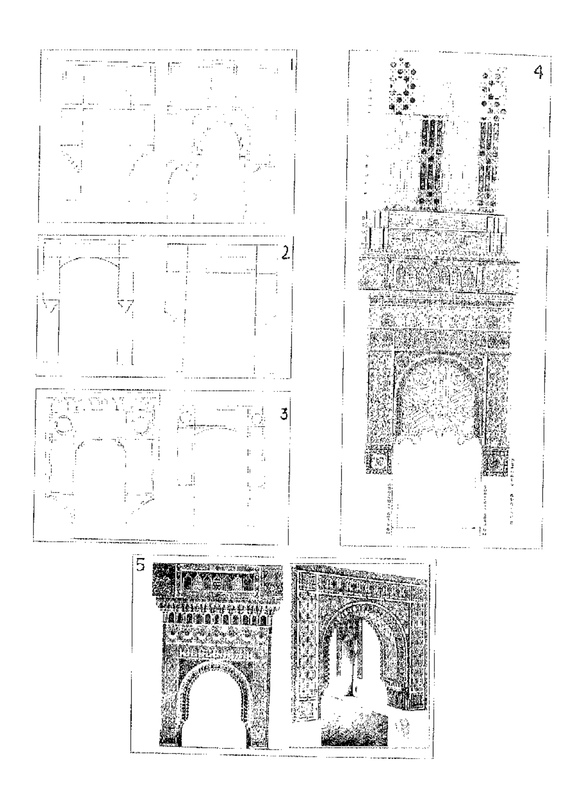
زخارف جصية، الإطار المعمارى للزخرفة



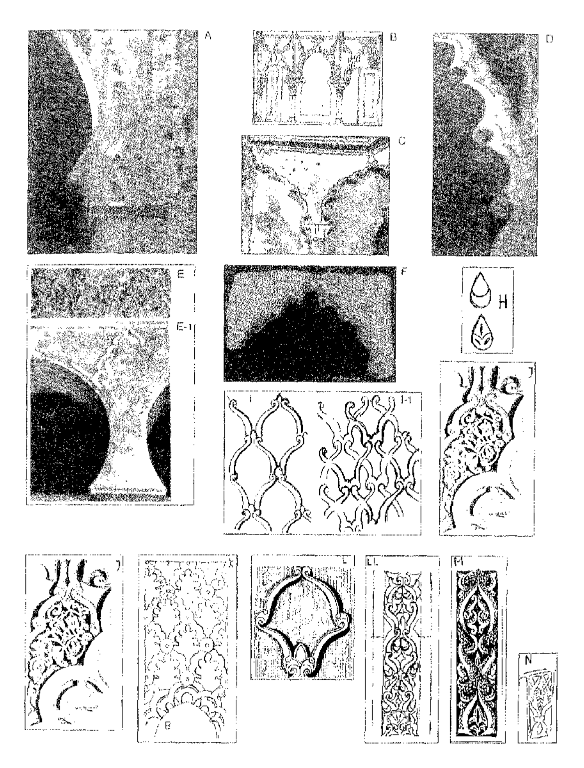
زخارف جصية، الإطار المعمارى للزخرفة



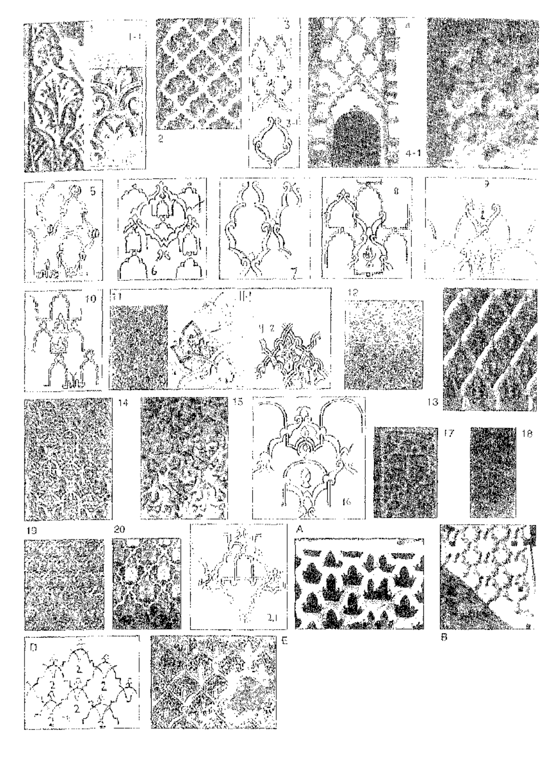
زخارف جصية، الإطار المعمارى للزخرفة



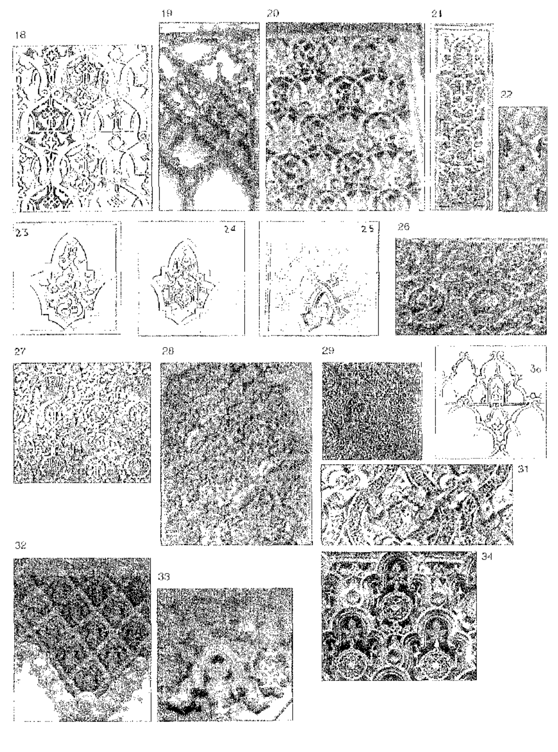
زخارف جصية، الإطار المعماري للزخرفة



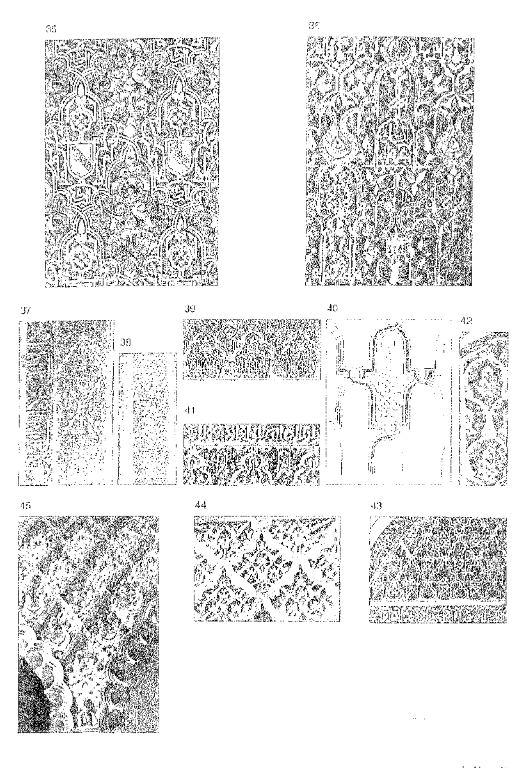
أصول المعينات في الفن الموحدى



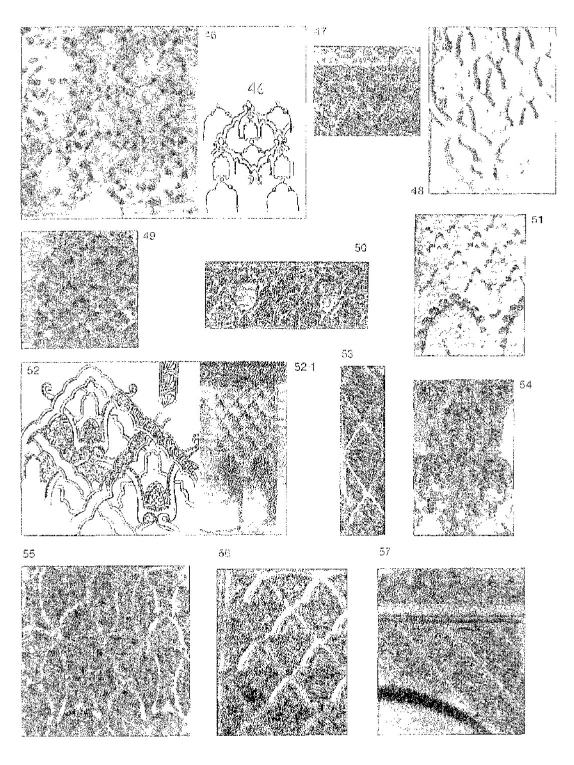
آصول المعينات وتطورها ابتداء من ق ١٠



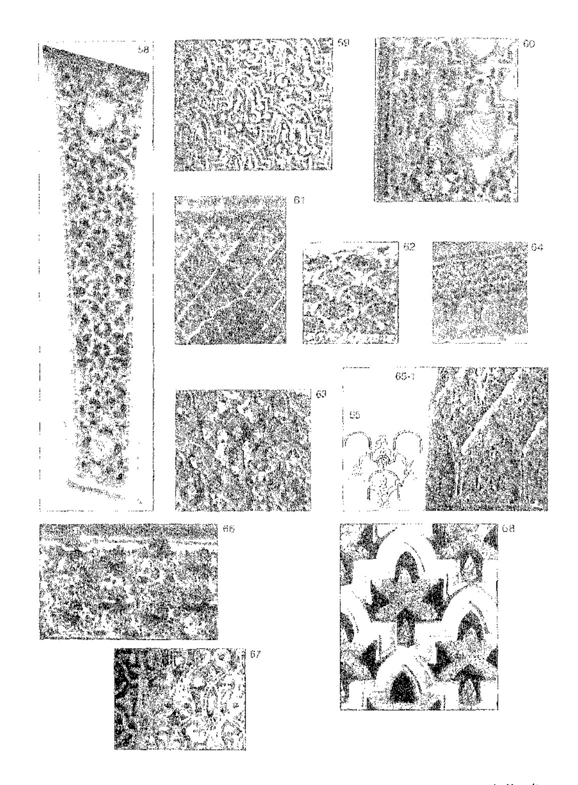
معينات، التطور



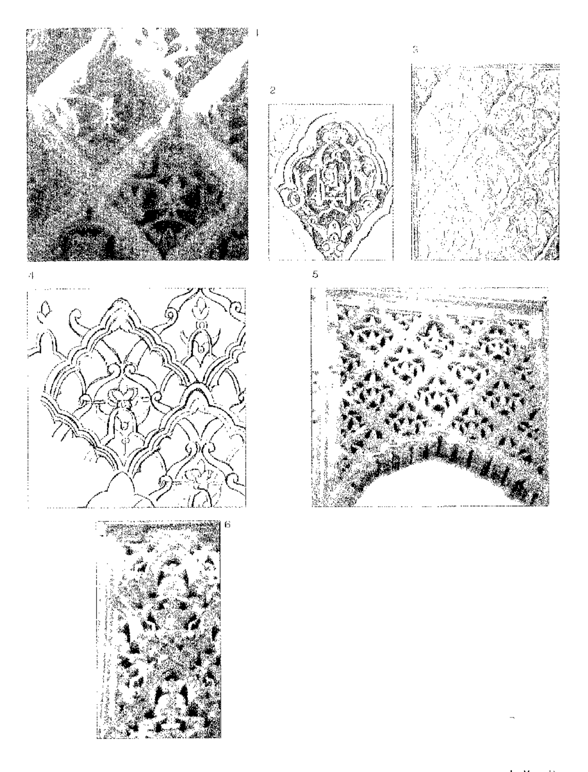
معينات، التطور



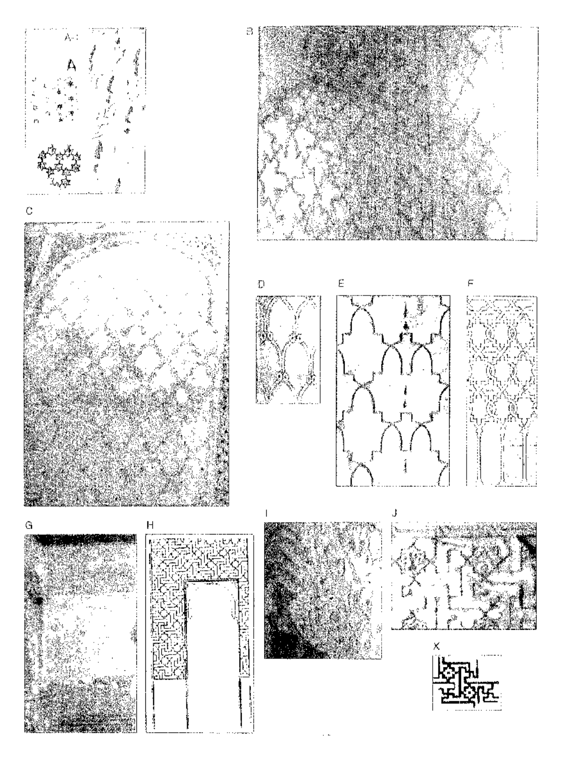
معينات، التطور



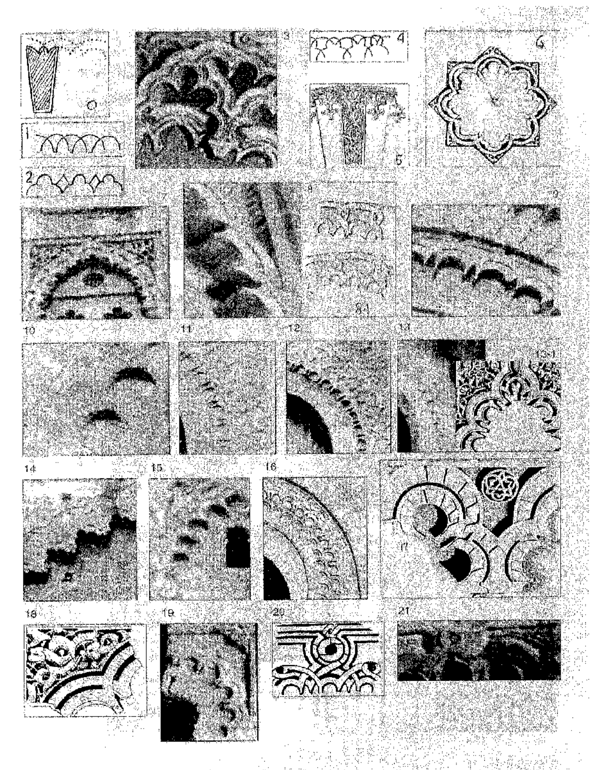
معينات، التطور



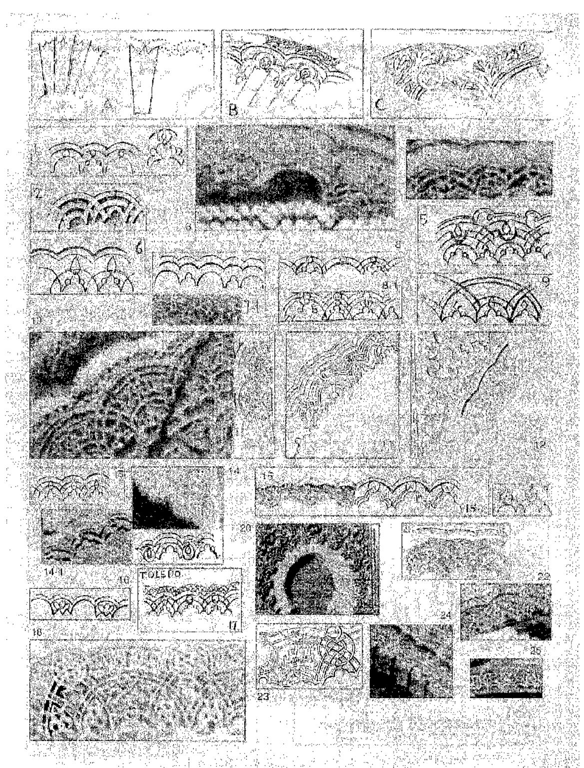
معينات، التطور



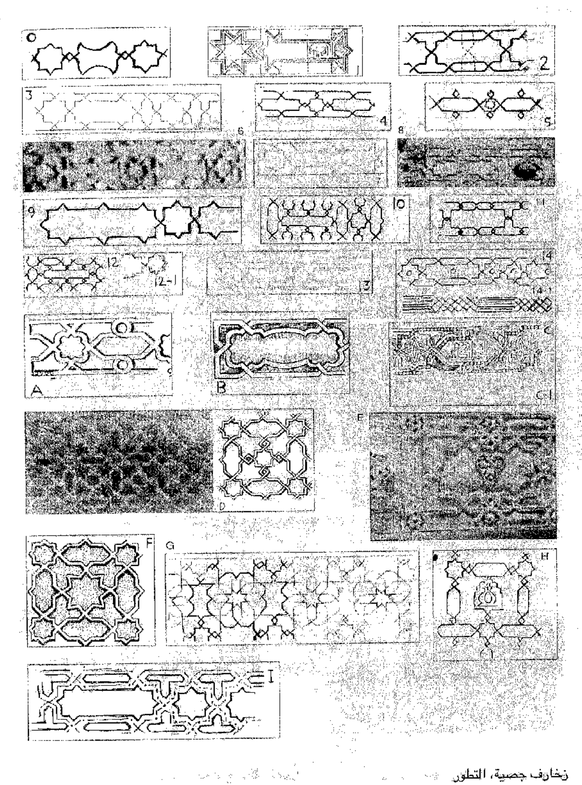
معينات زخرفة غائرة أو **Agramilado** (محفورة)



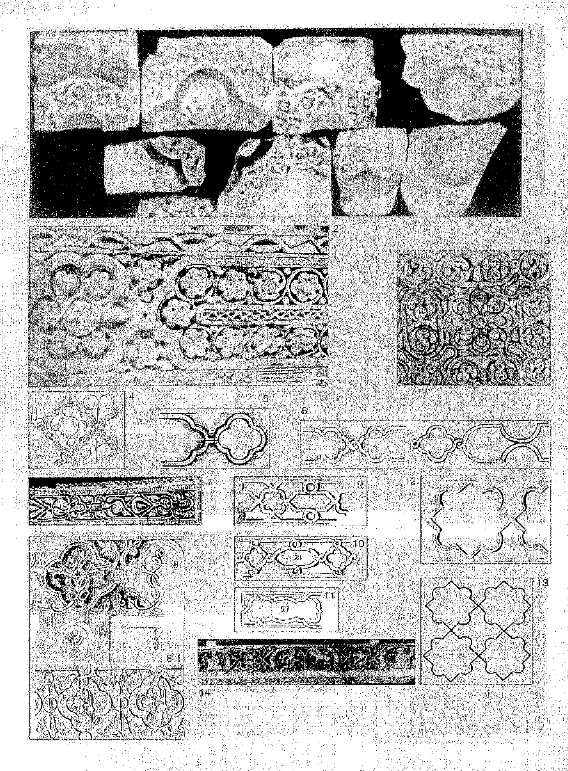
زخارف جصية، مسننات عقود، الأوصل



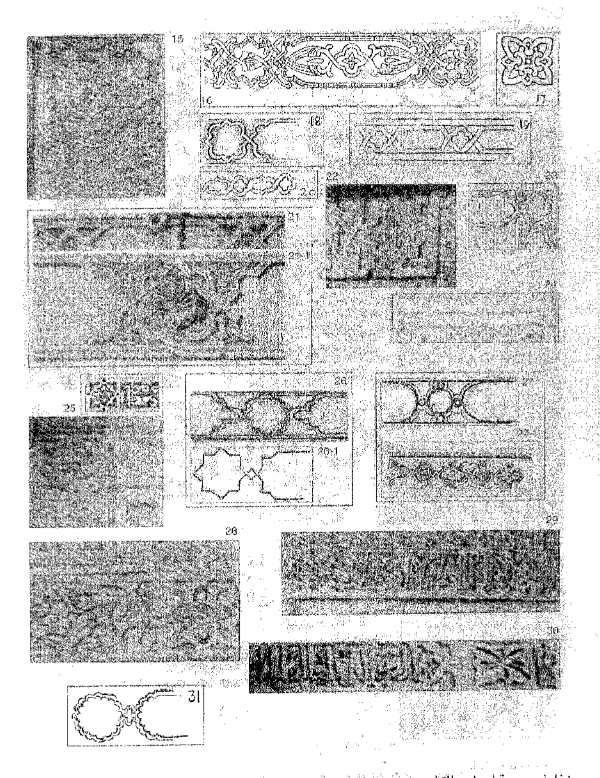
مسننات العقود نصف الأسطوانية، النماذج الأكثر تعبيراً



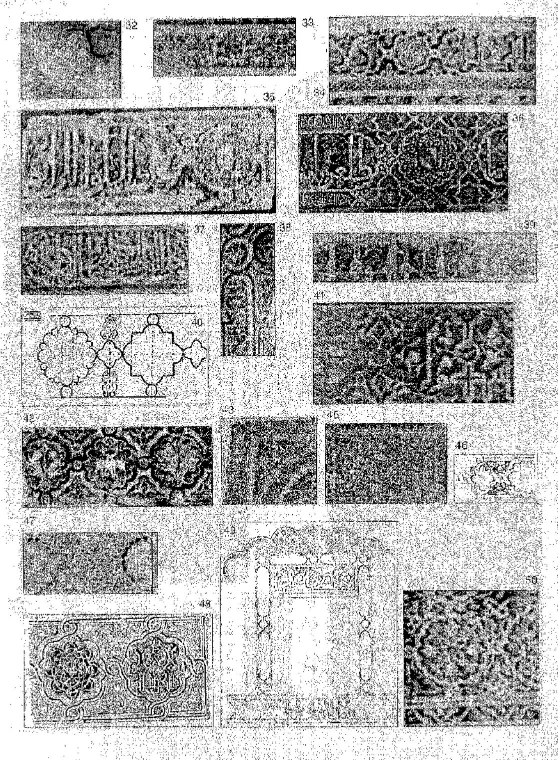
زخارف جصية، التطور



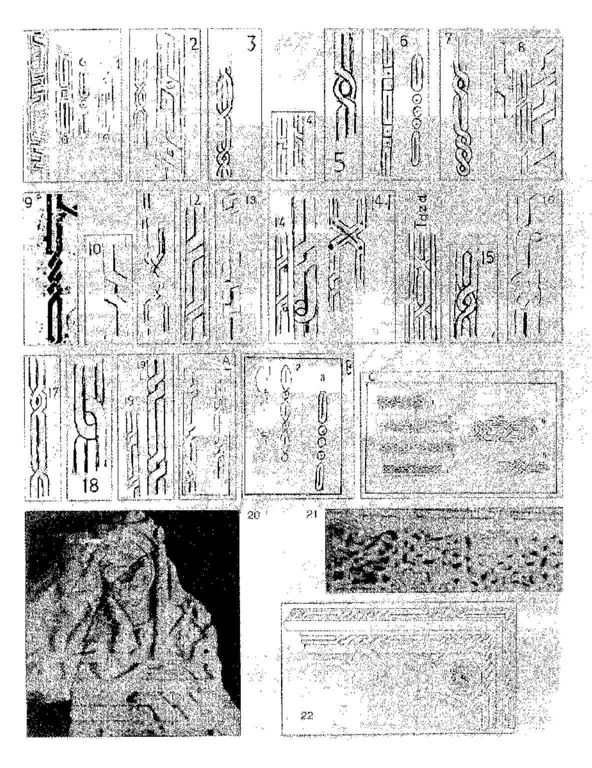
زخارف جصية، اللوحات، الأصول والتطور (ا هاملتون ر. دبليو. ١٤) (**C,A** كروزويل).



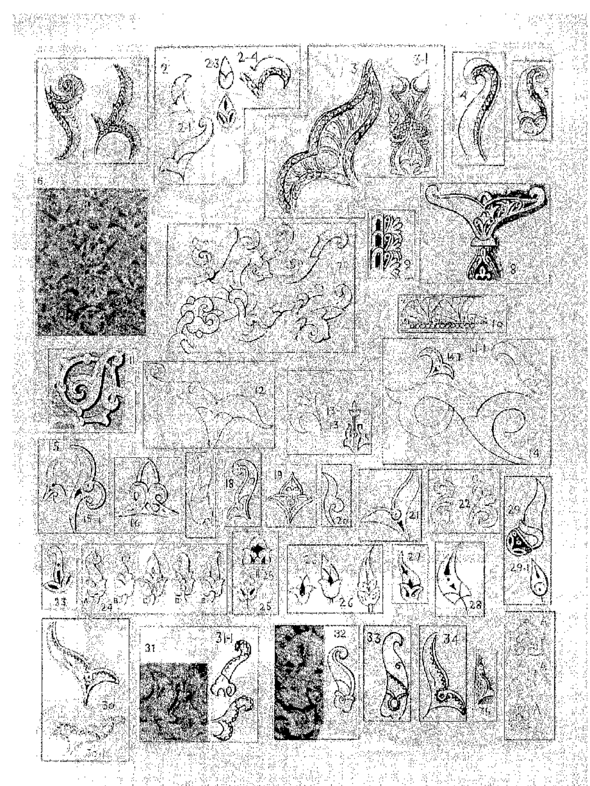
زخارف جصية لوحات، التطور



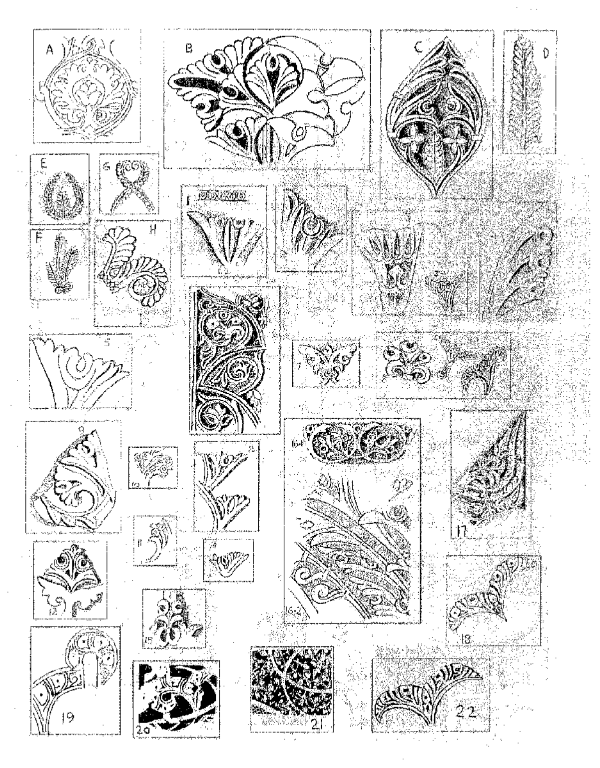
زخارف جصية لوحات، التطور



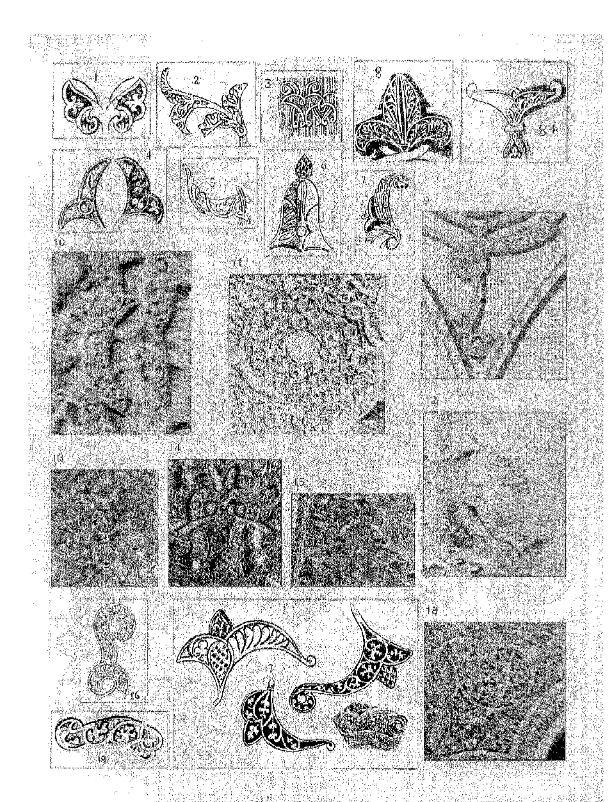
زخارف جصية أشرطة ذات عقد (ميمات) الأصول والتطور



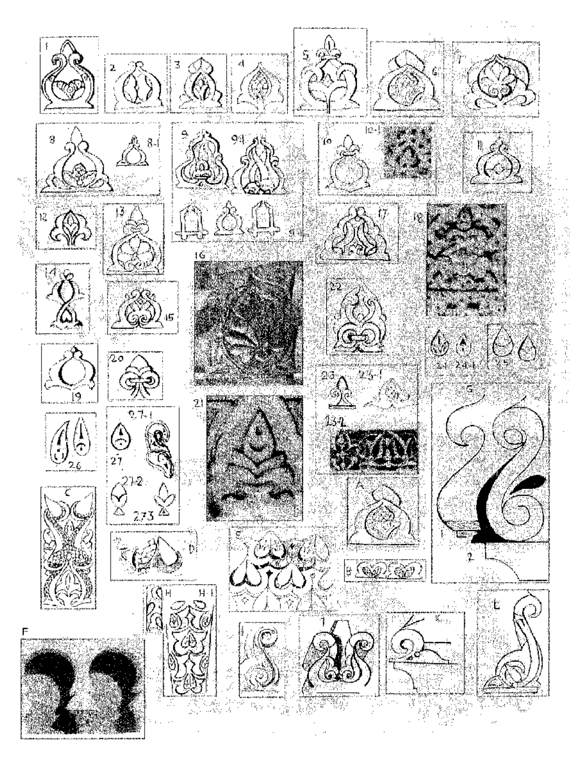
سعفات (ق ١٢ إلى ١٤)



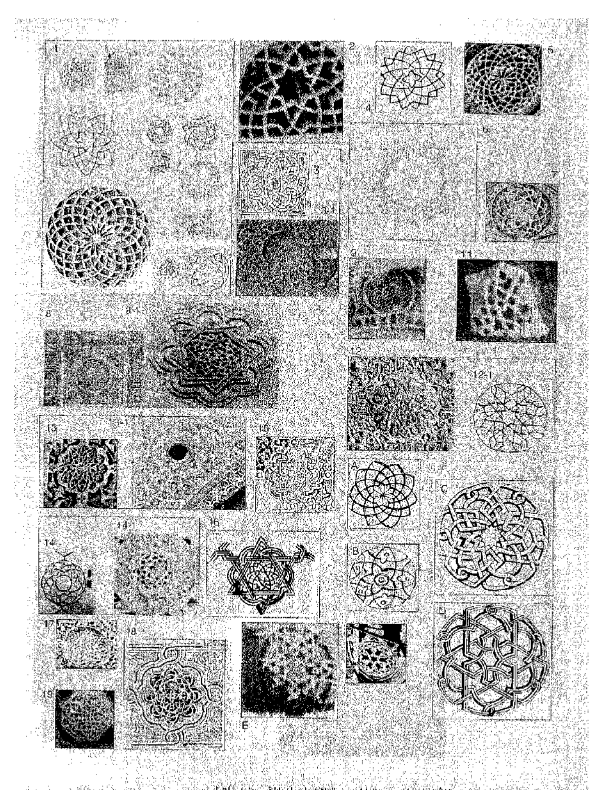
السعفة المدببة من ق ١٠ إلى ١٥



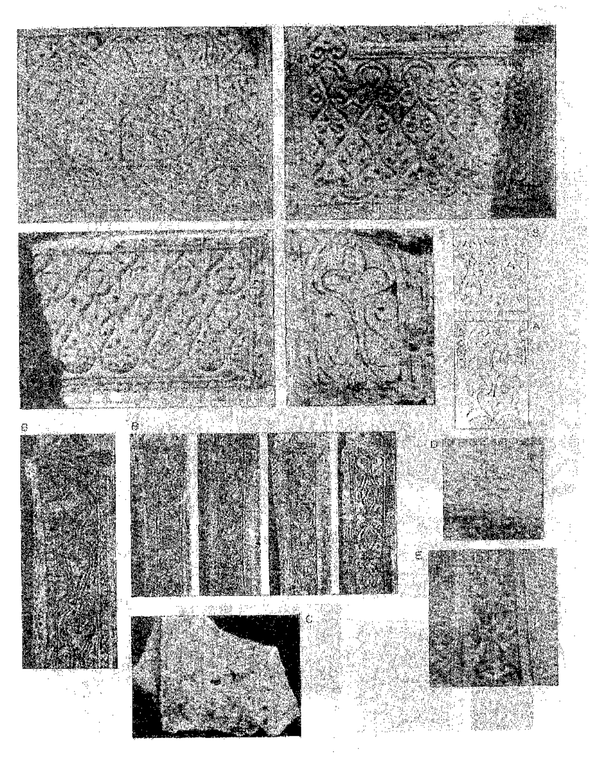
السعفة المزهرة



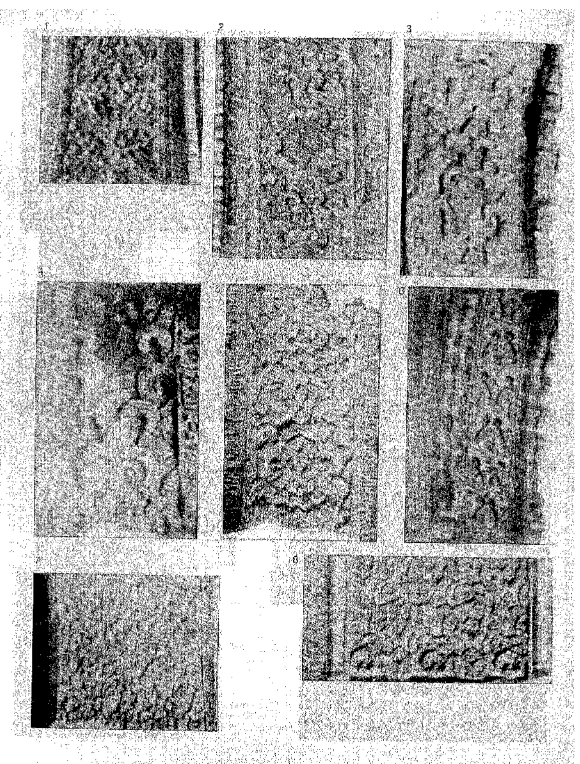
الزخارف الجصية السعفات المتقابلة والثمار



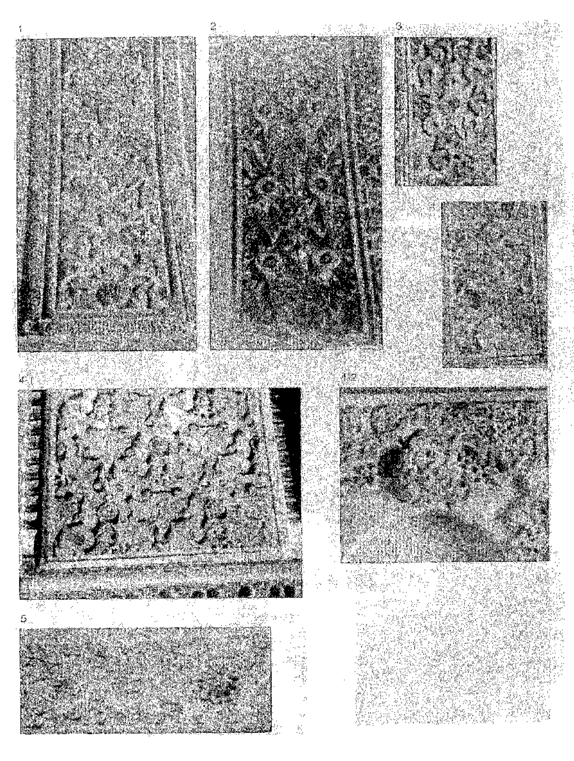
الزخارف الجصية مع الأطباق النجمية المنحنية الخطوط، الأصول والتطور



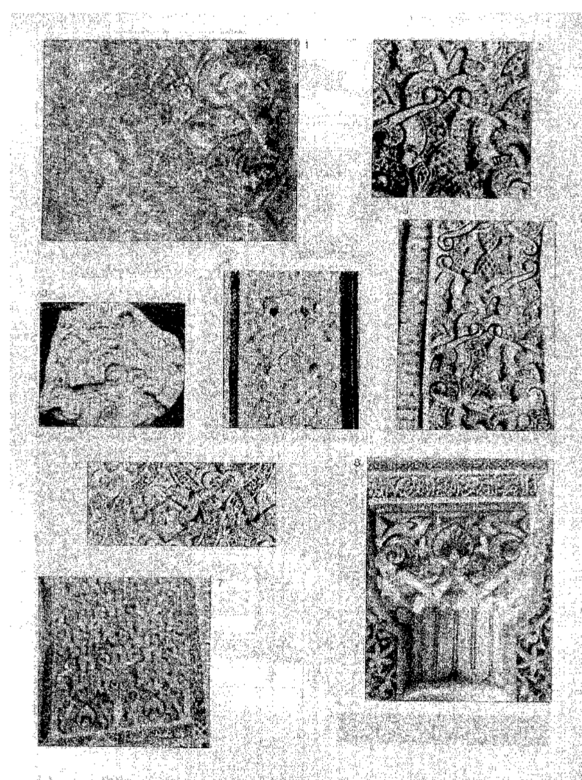
الأسلوب المتكامل في الفن العربي، الأصول والتطورة K,BA,C (كروزويل)



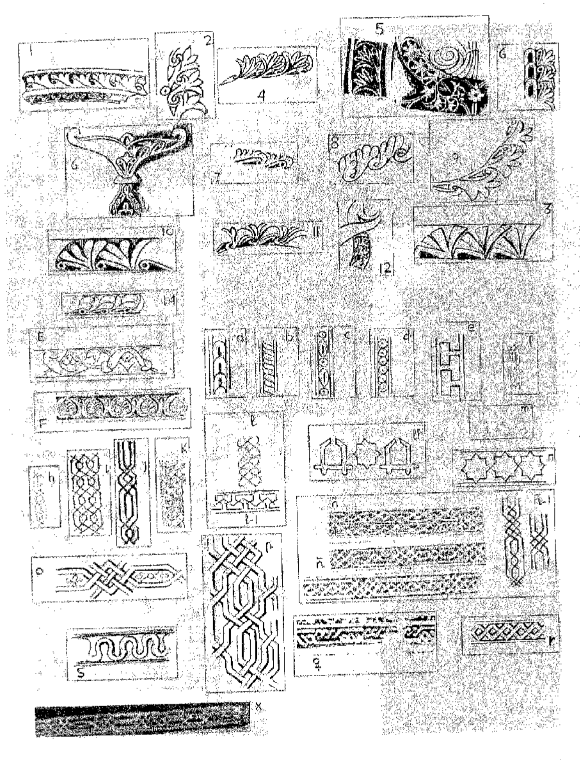
الأسلوب المتكامل في بطون العقود (ق ١٣ وبداية ق ١٤)



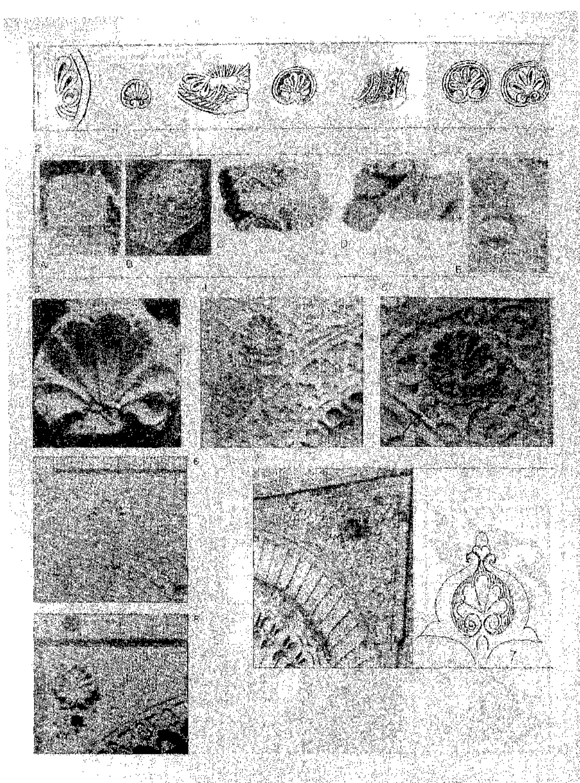
زخارف جصية: الأسلوب المتكامل في العقود، ٢ نمط مدجن في توردييسياس والمصلى الملكي بقرطبة



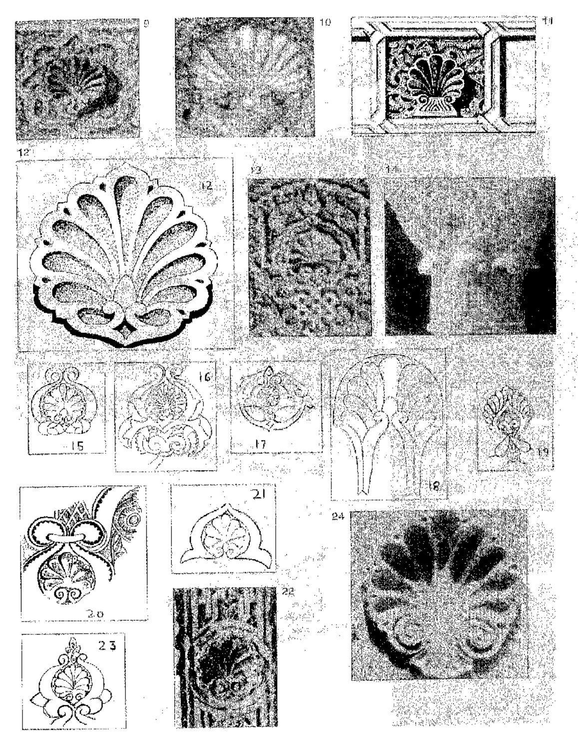
زخارف جصية، الأسلوب المتكامل في الزخارف الجصية الناصرية



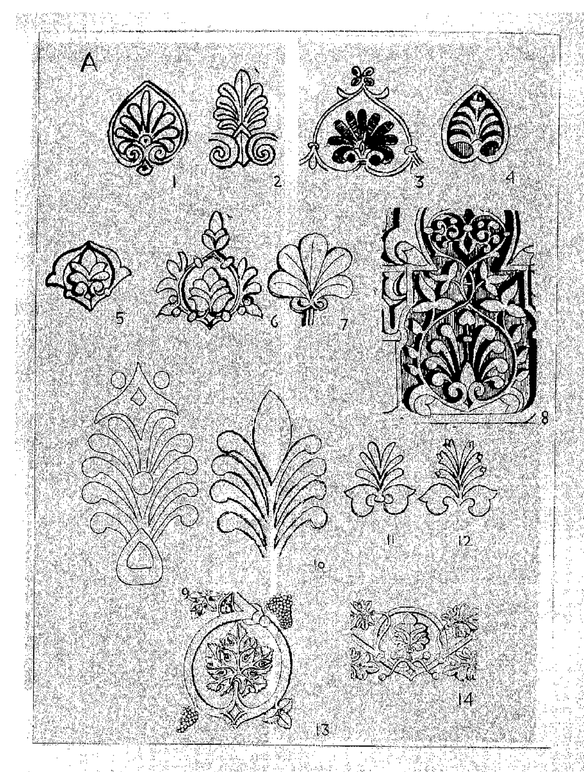
زخارف جصية، الأكانتوس والسلاسل



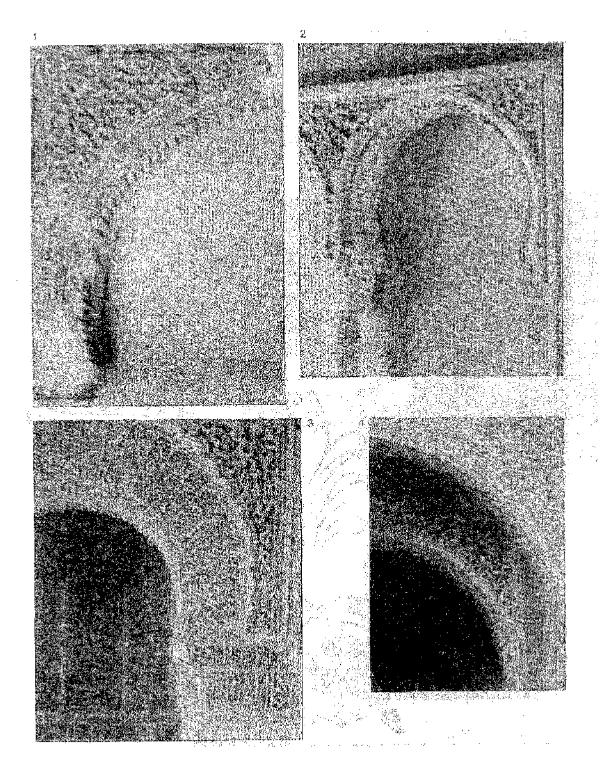
المحارات، الأصول



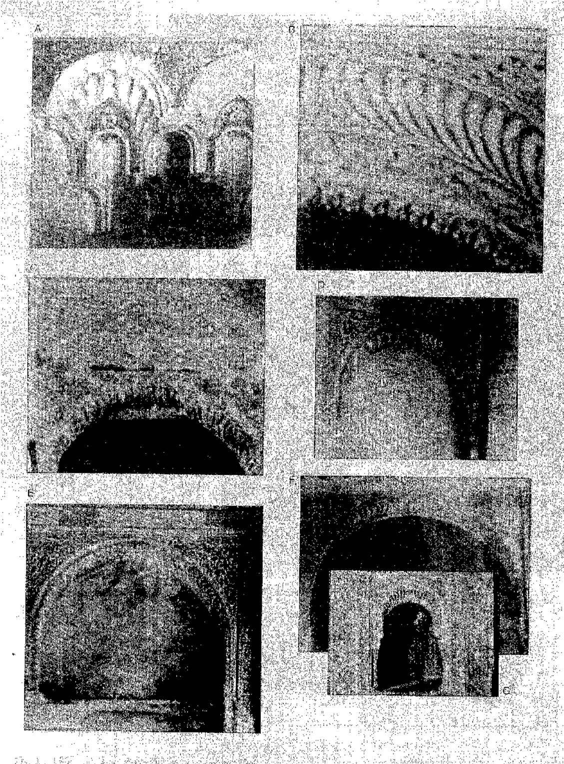
المحارات، التطور



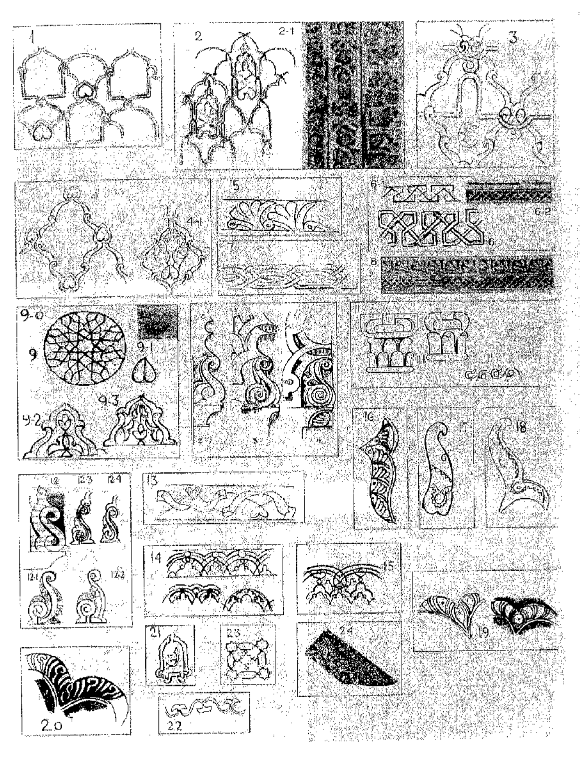
زخارف جصية، المحارات، التطور



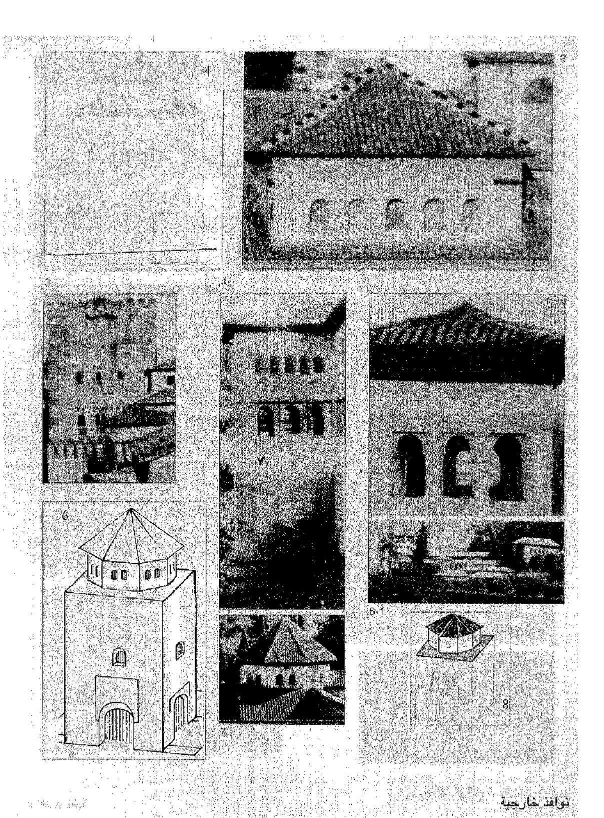
زخارف جصية، عقد ذو خطاطيف أو تجاعيد، المرحلة الناصرية (١، ٢ أرشيف إدارة قصر الحمراء وجنة العريف).



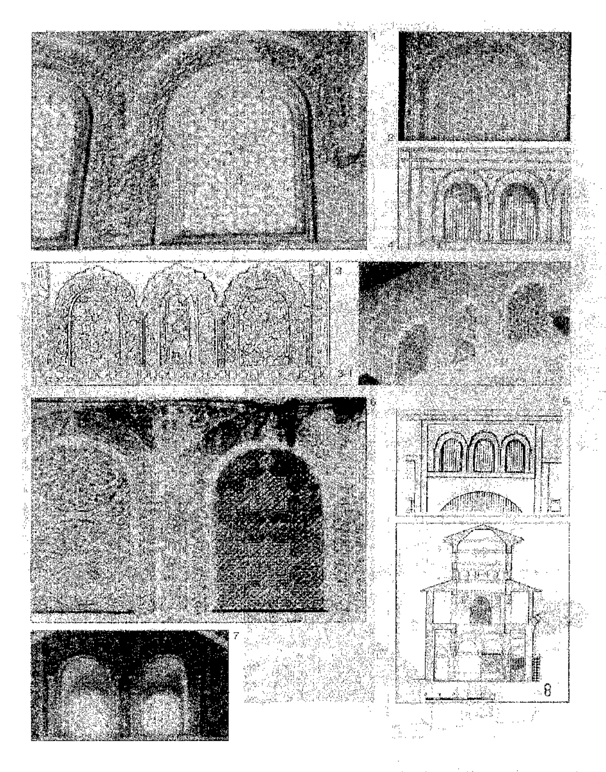
زخارف جصية، عقود مضلعة



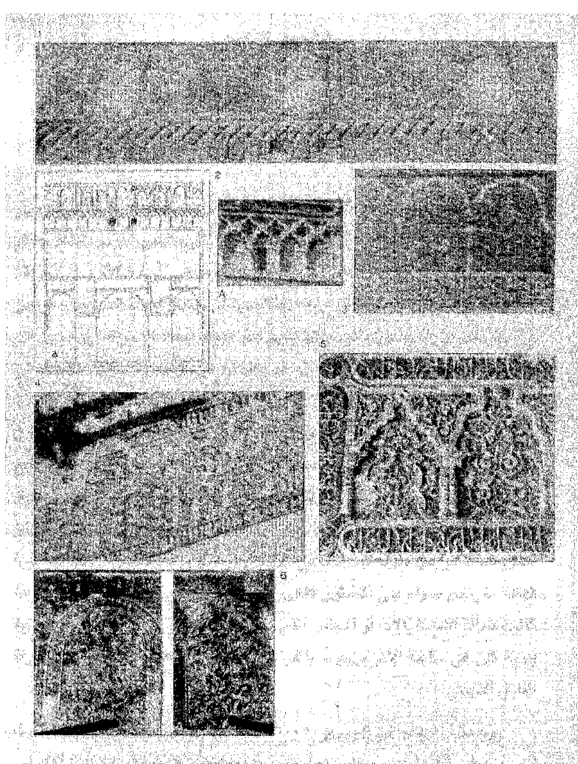
المصلى الملكى بقرطبة، تحليل للموضوعات الزخرفية



نوافذ خارجية



نوافذ داخلية



نوافذ داخلية، ٦ (K,A,C كروزويل)

الفصل الثامن

المقربصات

مدخل : حالة ألمرية :

طبقًا لأرنست ديث فإن لفظة "مقرنص" هي تعريب للفظة يونانية تشير بعض معانيها إلى "زينة ملتوية" وكأنها مقدمة مركب أى "تتويج الشيء"، وهو متصل بعالم العمارة، ويمكن أيضًا أن يطلق على شيء أو رمز بمعنى "زينة الكتابة" أو "أطراف مقابض شيء" وأحيانًا "تاج أو زينة"، وبالنسبة لترجمة اللفظة العربية مقرنص (أى مقربص فى الأندلس) التى اشتق منها لفظ mocarabes الكثير الشيوع فى الفن الإسبانى الإسلامى والمدجن، فقد اتسمت بالتنوع فى قواميس زماننا: فهى بمعنى شكل أو بنية مكونة من درجات من الـ estalactita أو الزخرفة المطبقة على القباب والأقبية والكرانيش والأفاريز ومناطق الانتقال والأسقف الخشبية والعقود والكونسول وتيجان الأعمدة، وهناك بعض القواميس التى تشير، ضمن هذه المعانى، إلى "عمل على شكل طبق نجمى" وزخرفة بالحفر على الخشب أو أية مواد أخرى؛ وحول هذا الموضوع كتب المستعرب خاثينتو بوش بيلا، وكان له مقال مهم بعنوان "مقربصات فى فن ملوك الطوائف فى ألمرية؟" وفيه يقدم لنا ملخصًا رائعًا بالنسبة للفظة مقرنص سواء على المستوى اللغوى أو الفنى، وينتهى المقال بالتساؤل فيما إذا كانت صالة الاستقبالات أو المجلس الذى كان للمعتصم (ق ١١م) فى قصره بقصبة ألمرية كان فى حقيقة الأمر مزخرفًا بالمقرنصات = estalactita أو المقرنصات = زخرفة الطبق النجمى.

ويحدثنا الجغرافى العذرى (١٠٠٥-١٠٨٥م) عن هذا الأمر وعن تلك الأشياء التى ورد فى ذكرها اسم مجلس ومقرنص، وهذه اللفظة الأخيرة فى وضعها الأعرابى

كصفة. كما كتب حول الموضوع كل من البروفسور لويس سيكو دى لوثينا، و م. سانشيث مارتنث، ودبليو. أونيرباخ، وخاثنتو بوس بيلا. وهنا نجد أن للباحث الثانى رؤية كاملة للفظة "مجلس": "فى الاتجاه نفسه نرى بعد ذلك صالة كبيرة – مجلسٍ للاستقبالات مهيأة بالتدرجات ومبلطة ببلاطات مقسمة إلى وحدات ومنحوتة، وفيها نجد الذهب ذا الجودة العالية وقد تم تكفيته فى الرخام الأبيض و (بالدرجة نفسها) نجد وزراتها مكسوّة بالرخام، وما يجعل المرء مشدوهًا هو مهارة الفنان فى الجمع بين الذهب والرخام، وفى الحافة المنحوتة (فى الوزرة) نجد تاريخ التنفيذ واسم من قام بالعمل". ثم نرى رواية الباحث دبليوز أونيرباخ مع بعض التعليقات: "نواصل فى الجزء الجنوبى لنجد صالة كبيرة للاستقبالات مزخرفة بالمقربصات وهى عبارة عن وحدات مدهونة ومنقوشة من الذهب الرقيق المكفت، ومبلطة بالرخام الأبيض (فى الحوائط أو الوزرات) وكانت هناك كسوة من الرخام المنحوت... الذى نراه هنا وقد نُفِّذ بطريقة مثيرة" ويضيف هذا المؤلف أمرًا مهمًا وهو لفظة "مقرنص"، كما أن الدكتور/ السيد عبد العزيز سالم، عندما تحدث عن هذا النقش نجده وقد استخدم لفظة "مقربص" وربما اعتبرها البعض لفظة خاطئة، وبعد تقديم المساوى لمقرنص = أى التدرج طبقًا لبعض القواميس، يضيف، لكن علينا أن نأخذ فى الحسبان أيضًا أن لفظة "مقرنص" تشير أيضًا إلى الزخرفة نفسها فى الكرانيش، أى أنها عبارة عن وحدات أو ذات estalactita؛ ولمزيد من ذلك يشير إلى ج. مارسيه (العمارة الإسلامية فى المغرب الإسلامى، باريس، ١٩٥٤م ص ٢٣٧-٢٣٨)، ويقول الباحث المذكور (أونيرباخ) أن لفظة "رفوف" (أى بروز) التى نجدها فى نص الجغرافى العربى بمعنى كورنيش يمكن أن تدل على هذه الكرانيش أو الوحدات **Celulas**.

وفى نهاية المطاف نعرج على فاثنتو بوش لنجد أنه يقدم لنا رؤيتين للنص العربى: (١) "متابعة لما وصفنا، نحو الجنوب، هناك صالة كبيرة للاستقبالات مقربصة **mocarabada** ولها بروز (رفوف) فى السقف مدهونة ومنقوشة ومطعمة بالذهب

الرقيق. أما (الأرضية) فقد كانت مبلطة ببلاطات من الرخام الأبيض (الحوائط أو الوزرات)، كانت مكسوّة (أيضًا) بالرخام الذى جرى فيه نحت...". فى هذا التأويل نجد أن المؤلف يرى وجود احتمال كبير فى أن لفظة مقربص = mocarabes مقرنص تشير إلى المعنى الذى نفهمها به اليوم = estalactitas أو وحدات معلقة تنزل من السقف أو الجزء العلوى فى الحوائط سواء كانت من الخشب أو الجص، ويضيف "وأيًا كان المعنى الذى استخدمه الجغرافى المذكور للفظة مقرنص أو mocarabada فإننى أعلن أننى لا أعرف نصًا آخر أندلسيًا عربيًا سابقًا تظهر فيه هذه اللفظة، ومن هنا ربما علينا التفكير فى أن ذلك كانت أو لإشارة محددة فى تاريخ هذا المصطلح فى الأندلس. ومن جانبه أيضًا يُدخل بوش مصطلح mocarabada المساوى لمصطلح muqarnasise الذى استخدمه إرنست ديث فى مقاله "Muqarnas" فى "SuplementdelaE.I.1".2" أما التأويل الثانى لبوش فإنه مسبوق بهذه العبارات التوضيحية، حيث يشير إلى لفظة muqarbas بدلاً من muqarnas طبقًا لقراء السيد عبد العزيز سالم، باعتبار أن معنى الكلمة هو "بناء" أو بالأحرى "زخرفة" الأسقف بالدهان والزخرفة باستخدام الأطباق النجمية ثم تذهيبها... إلخ، مثلما يقال فى "ملحق دوزى". ومن خلال إشارة جانبية يقوم بزيادة دائرة المعنى مستندًا إلى إى. فاجنان الذى يطلق على اسم المفعول المؤنث للفظة muqarbasa معنى حجارة، أى المعنى المُضعّف للنقش أو النحت. هذه هى الرؤية الثانية لبوش "سيرًا على ما قيل، فى الجزء الجنوبى، هناك صالة كبيرة (السقف) مزخرف مُشكِّلاً أطباقًا نجمية، مع الأجزاء الخارجة (الرفوف) المدهونة والمنقوشة مع وجود الذهب الرقيق...". وفى نهاية المطاف نجد بوش وقد غاص فى بحر من الشكوك بالنسبة للفظة "رفوف"، من خلال التأويلات التالية: بارز = سقف مقربصات، بارز = زخرفة أطباق نجمية، بارز = نمط من الأفاريز على الحائط وتحت السقف مباشرة، بارز = كونسول خشبى منقوش ومدهون، بارز = سقف من الأطباق النجمية مع بروز مشكلاً مقربصات أو وحدات مقعرة، Concavos.

هذا هو الوضع الذى عليه صالات الاستقبالات الخاصة بالمعتصم فى ألمرية من وجهة نظهر المستعربين، والتى وصفها الجغرافى "العذرى" باختصار. وعندما نضع الموضوع فى الإطار الفنى أو المعمارى أو الآثارى نجد أن خاثنتو بوش، من خلال بحثه السابق الذكر، يقدم لنا عدة مناظير اعتمد فى تقديمها على جهابذة الفن الإسلامى وبالتحديد على المتخصص الكبير فى الفن الإسبانى الإسلامى جومث مورينو وعلى تورس بالباس و مارسيه، و أ. بريتو بيبس و ل. جولفن. وكان هذا الباحث الأخير هو الذى جاء بعد ل. دى بليه، فى باب حفائر قلعة بنى حماد، وتمكن كلاهما من العثور على قطع من الجص التى تحتوى على وحدات Celulas زخرفية مقعرة بها زخارف نباتية مدهونة، ومنابت من هذه المادة نفسها لعقد متعدد الخطوط، وكلها ترتبط من حيث التكوين بالأولى، وهى كلها وحدات ربطها جولفن بالأسقف الخشبية المليئة بالمقربصات، فى المصلى الملكى فى باليرمو دى روجر الثانى، وهى قطعة رائعة ترجع إلى الفترة من ١١٣١م و ١١٤٠م وبالتالى فهى على مسافة زمنية قصيرة من قبة الباروديين بمراكش (١١٩م - ١١٢٠م)، والمسجد الجامع فى تلمسان (١١٣٦م) والقرويين بفاس (١١٤٢-١١٤٣م)، وهذه كلها آثار قام المرابطون بزخرفتها بقباب رائعة من مقربصات الجص، طبقًا لتوجه فنى متطور بعض الشىء مقارنة بالمصلى الملكى فى باليرمو. ويلاحظ أن كافة الوحدات Celulas أو الوحدات الزخرفية الأساسية فى المقربصات فى هذا المصلى والتى توجد فى شكل مجموعات من ست وحدات، متكررة فى الكورنيش أو بارزة فى السقف الخشبى. وتتكرر على الحجر وعلى الجص ولكن فى مرحلة أكثر تطوراً، فى كوّات ومناطق انتقال فى قصر زيزة فى باليرمو (١١٦٠-١١٨٩م) لكننا نجدها من الجص فقط فى الآثار المرابطية المشار إليها؛ وفيما يتعلق بالتأريخ ينبغى أن نحدد تاريخًا مؤكدًا للقلعة الجزائرية إذا ما كان مقر الإقامة هذا عائداً إلى نهاية القرن الحادى عشر، وينسب إلى بوش فالمنصور؛ أو إدخال المبنى فى بداية القرن التالى. وقد أشار جولفن بعدم وجود نص يساعد على

تحديد تاريخ القصور التابعة لبنى حماد؛ ومن جانبه نجد خاثنتو بوش يستند على ل. ب. باليه وينوه إلى أن هذه المبانٍ الملكية ربما وجبت نسبتها إلى "الناصر" السابق على "المنصور" أى أنها ترجع إلى فترة تاريخية بين ١٠٦٢م و ١٠٨٨م، ويرى بوش أن هذا الطرح ربما يفسر وجود سلسلة نقل المقرنصات من القلعة إلى ألمرية (حكم المعتصم ١٠٥١-١٠٩١م) كخطوة أولى، ثم إلى باليرمو بعد ذلك، وذلك بعد أن مرت بإفريقية، ربما كانت المحطة هى القصر الزيزى فى أشير (الجزائر) خلال القرن العاشر، وهو قصر قام جولفن بدراسه؛ ثم تلا ذلك قصور المهدية وصبرا المنصورية فى تونس، وهى سابقة على القلعة. غير أن واقع الأمر هو أن هذه المبانٍ الأخيرة لم تشهد أى أثر للمقرنصات التى ربما كان يمكن أن توجد، والأمر هو أن جولفن يقاوم فكرة أن تكون القلعة هى التى قدمت بنفسها موضوعات معمارية أو زخرفية إلى الأندلس، ومع هذا لا ينفى وجود شبه محتملة، أو تأثيرات ممكنة جاءت من القلعة إلى الفن الذى عليه المصلى الملكى فى باليرمو. وفى هذا المقام علينا أن نضيف فيما إذا كانت المقربصات التى فى القلعة ترجع إلى بنى حماد أو أنها إسهام مرابطى أو موحدى تباهت به هذه الأراضى الجزائرية والأراضى الإفريقية (تونس) والسبب هو أن بعض الوحدات celdillas الخاصة بالمقربص الجزائرى تضم زخارف نباتية مدهونة تشبه تلك التى نجدها فى الجص القرطبى (ق ١٢م) مدهونة أيضًا، ومع هذا فمن ناحية الرسم نجد أن هذا المثال وذلك لا يختلفان كثيرًا عما نراه فى باليرمو.

ويطرح خاثنتو بوش فكرة وجود المقربصات فى ألمرية التى تحدث عنها الجغرافى العذرى، على شاكلة النموذج أو النماذج التى توجد فى القلعة، أو أنها كانت قادمة من المشرق الإسلامى بشكل مباشر وذلك بعد مرور فترة طويلة من النصف الثانى من ق ١١م وتوافقًا مع مرحلة الازدهار التى عليها القلعة؛ وخلاصة القول، يرى بوش أن ألمرية التى كانت ميناءً رئيسيًا فى الأندلس، كانت مفتوحة على التأثيرات المشرقية ووسط الشمال الإفريقى وإفريقية، ويستطرد الباحث بالقول بأن العرفاء والمزخرفين

القادمين من المشرق أو الشمال الإفريقى الذين أمكن مرورهم بالقلعة، كانوا هم أبطال هذه الاستعارات الزخرفية التى تدخلت بشكل ما فى بناء صالة قصر المعتصم، ويستند فى هذا إلى جومث مورينو الباحث الذى أكد الطبيعة الإبداعية والمتطورة لعصر ملوك الطوائف فى كل من ألمرية ومرسية، رغم أن عهودهما لم تستمر زمنًا طويلاً؛ واستند كذلك على بريتو بيبس، حيث أضاف أن المقربصات والأطباق النجمية مصيرهما واحد، وهو أنه ليس من المستحيل أن نراهما فى أمثلة متفرقة وفى المحافظات المطلة على السواحل وقد جرى استخدامهما الفورى بعد ابتكارهما".

وبناء على ما سبق يجب أن نتأمل المقربصات المفترضة التى توجد فى صالة ألمرية فى عصر المعتصم، والتى شيدت خلال الفترة من ١٠٥١ حتى ١٠٨٨م: إذا ما كانت المقرنصات بمفهوم أنها وحدات **Celulas** زخرفية معلقة ومتدرجة قد ظهرت، بمعزل عن المشرق، فى أحد الآثار الأندلسية التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الحادى عشر، فإن المشرق (حسبما سنرى لاحقًا) قد أنجب لنا وحدات مشابهة طوال النصف الثانى من القرن الحادى عشر، وكأننا أمام وحدات معمارية غير حقيقية ترتبط بمناطق الانتقال ذات البعد المعمارى الحقيقى، وبالتالى من غير المحتمل أن تكون هناك وحدات بهذه الطبيعة قد ولدت فى هذه الأراضى البعيدة ثم وجدت لنفسها بسرعة موطىء قدم فى جنوب الأندلس. هذه الرؤية تدفعنا للنظر فيما إذا كانت لفظة "مقرنص" كان لها فى جانبى حوض البحر المتوسط المعنى نفسه، أى الوحدة **Celulas** الزخرفية المعلقة والمتراكبة، حيث إنه بناء على المقربصات وتطوراتها خلال القرن الثانى عشر فى المشرق والمغرب نلاحظ أن الوحدات **Celulas** والتكوينات الأساسية مختلفة. ففى المشرق ومصر نجدها (أى الوحدات) ذات (فجوات) (شكل خلية) ومقعرة وملساء وكأنها وحدة واحدة وترتبط بشكل ثابت بمناطق الانتقال، بينما نجدها فى المغرب الإسلامى على أنها وحدات مناطق انتقال مشطوفة متنوعة الشكل وترتبط بالعقود المتعددة الخطوط الأمر الذى يساعد على مرونة التشكيلة

بدرجة لا نجدها أبدًا فى المشرق. وإذا ما توافق المشرق والمغرب فى المبدأ البسيط المتعلق بتراكب الوحدات Celulas، فإنهما يختلفان فى تطور التكوينات ودرجة تواؤمها مع أى نمط من المسطحات سواء كانت مستوية أو مقعرة، ومن هنا نجد من الضرورى أن نسلط الضوء على الأسباب التى أدت لظهور المقربصات الأندلسية ومعيتها من حيث التكوين والأصول الشديدة التفوق على ما هو فى المشرق. وأيًا كان الموقف الخاص بوجود المقربصات حقيقة فى ألمرية أم لا (ق ١١م) نجد من الملائم أن نبدأ دراسة المقربصات الإسبانية الإسلامية ابتداء من ذلك القرن الذى شهد مولدها فى المشرق.

١- الأسقف ذات زخارف المقربصات والأطباق النجمية:

وبعد أن استعرضنا آراء المستعربين بالنسبة لسقف صالة المعتصم فى ألمرية، يجب أن نقول إن هناك فرقًا بين الزخرفة التى يستخدم فيها الطبق النجمى وبين زخرفة المقربصات فى السقف، وعلينا أن نقبل أن كلا الصنفين ولدا وتطورا فى زمن واحد وكانت لهما درجة واسعة من الانتشار والتطور؛ وعندما استخدم الجغرافى العذرى لفظة "مقرنص" كان يقصد صالة ألمرية، وقد كان من الممكن أن يستخدم لفظة "سقف" ولفظة "سقف نجارة" إذا ما كان السقف خشبيًا. هذا السقف المقبو لم يكن ليزخرف بالأطباق النجمية المشغولة أو المنقوشة، ذلك أن هذا الصنف من الزخرفة عادة ما يكون مسطحًا أو بارزًا بحيث لا يكاد يرتفع كثيرًا عن الخلفية اللهم إلا بعض المليمترات التى عندما نراها عن بعد فلا نرى إلا منظر بساط مفروش، ومن هنا فإن هذا البروز غير الملحوظ قد اتكأ عادة على الألوان، وعادةً ما كان اللون الأحمر بالنسبة للنقش البارز الذى يبدو من بعيد وكأنه ليس بارزًا. ومن هنا يمكن القول بأن الجغرافى العذرى عندما تحدث عن مقرنصات فإنه أوضح البروز فيها باستخدام لفظة رفوف حيث كان يرى فى الحقيقة مقربصات = estalactita بارزة بشكل واضح

عن المستوى العلوى للسقف المقبو؛ وفى الوقت ذاته نجد أن هذه الزخارف الشديدة البروز، ربما كانت موجودة فى المخططات المائلة أو الجوانب، وفى حالة وجودها كانت تبدو وكأنها أفاريز. وأقول أفاريز ظاهريًا لأن كل بنية فى السقف المقبو المقربص، سواء فى المشرق أو المغرب، لا نجد به أبدًا إفريزًا به مقربصات فى القاعدة الرأسية بصفته عنصرًا مستقلاً ونقطة انتقال بين الحائط والسقف، وهذا ما تم توثيقه بشكل جيد فى المصلى الملكى فى باليرمو.

المشكلة، فى نظرنا، أنه إذا ما كان سقف صالة الاستقبالات الخاصة بالمعتصم من الجص أو الخشب، مثلما هو الحال بالنسبة لمصلى باليرمو (مباعدين بذلك استخدام الحجر، على الأقل فى الفن الأندلسى خلال عصر ملوك الطوائف) وإذا ما كان هناك يقين أن صقلية قد شهدت المقربصات الخشبية والجصية والحجرية طبقًا لما نشهده فى قصر زيزا، فإن ذلك يؤكد تطورًا تقنيًا ضخما وثبات المقربصات المغربية خلال القرن الثانى عشر، وربما ابتداء من عام ١١٣١م. وهناك بعض الباحثين، ومن بينهم جومث مورينو وبريتو بيبس، الذين اعتقدوا أن المقربصات الخشبية سبقت الجصية، ولا شك أن هذه نظرية منبثقة من سقف مصلى باليرمو. ولما كان من محصلة عمليات الحفائر التى جرت فى قصبة ألمرية مؤخرًا، اكتشاف بعض قطع الجص الحائطى المنقوشة وذات التوريقات التى ترجع إلى ق ١١م، فن نعرف أبدًا ما إذا كانت المقربصات المفترضة التى تحدث عنها العذرى كانت من الخشب أو الجص. غير أن وجود مقربصات من هذه المادة الأخيرة فى القلعة، المعاصرة – عمليًا – للصالة الموجودة فى ألمرية، فالمفترض أن المقربصات فى هذه كانت من الجص؛ وفى هذه الحالة، واستنادًا إلى قباب المقربصات المرابطية المعروفة فإن سقفًا مقبوًا بهذا الشكل لا يفترض وجود قاعدة حاملة أو إفريز يحمل الزخارف التى يمكن أن تفصح عن نفسها، وهنا فمن نافلة القول الإشارة إلى الإفريز فى حالة صالة المعتصم. لقد ولدت الأسقف المقبية المقربصة بشكل مباشر فوق حلية معمارية مقعرة **nacela**

أو بروز فى الحوائط. نعرف أيضًا أن خط تطور المقربص الإسبانى الإسلامى، خلال القرن الرابع عشر، شهد وجود أفاريز انتقالية لهذه الزخرفة، مشغولة من الخشب وحاملة قبواً من الخامة نفسها مليئًا بزخارف من الأطباق النجمية وليس المقربصات. وهنا تتم الحيلولة دون الدخول فى التحايل الجمالى. ومن ناحية أخرى نجد أن إفريز المقربصات، بشكل مستقل، كان متأخراً للغاية، وقد ظهر فى غرناطة فى منتصف القرن الثالث عشر. واستنادًا إلى ما سبق ذكره نرى أن رأى البروفسور Hoenernach هو الذى نميل إليه حيث يرى بوجود مقربصات فى سقف مجلس المعتصم ذات وحدات Celulas منقوشة ومدهونة ومذهبة. ويلاحظ أن النظام المتبع فى كافة الأسقف ذات المقربصات فى المغرب الإسلامى هو التدرج مع البروز الواضح والمنقوش والمدهون والمذهب.

٢- الألـوان:

إذا ما نظرنا إلى سقف مصلى باليرمو لوجدنا أن الألوان الشائعة هى الأحمر والأسود والأصفر أو البنى والذهبى على وجه الخصوص. وكان لعامل الزمن أثره على الألوان فى زخارف المقربصات الإسبانية الإسلامية حيث انطفأ لمعانها إن لم تكون قد ضاعت بالكامل؛ ففى القلعة نجد التوريقات المدهونة فى الوحدات Celulas وبها بقايا من الألوان التى سبق ذكرها، لكن ليس اللون الذهبى واحدًا منها، والشيء نفسه يصدق على الأقبية المقربصة المرابطية. لكن الأندلس هى التى شهدت ألوان المقربصات التى لم تلمسها يد الترميم فى أيامنا هذه وظلت بحالة كاملة تقريبًا؛ ففى عقد المقربصات، الأقدم والمعروف فى الأندلس، الذى ينسب إلى منزل أبو مالك دى رودا (ق ١٣م) نلاحظ وجود الأحمر والأزرق والأخضر، وفى حالة الحمراء نجد الأحمر والأزرق والحواف باللون الأسود، والأخضر والأصفر والذهبى فى القباب الصغيرة المضلعة واللوحات ذات النقوش الكتابية.

٣- مجلس ذو مخطط مستطيل:

لنتأمل الوضع القائل بأن الجغرافى العذرى، لا يقوم بوصف قبو، صالة مربع المخطط له قبة اسطوانية أو متعددة الأضلاع Poligonal، بل يقوم بوصف صالة أو مجلس مستطيل، كما هو العهد بهذا الصنف من المنشآت منذ بناء مدينة الزهراء، وهذا ما تأكد وجوده فى صالونات الاستقبال فى ألمرية التى انتشلها كارا باريّو نوييو خلال الحفائر الأخيرة. فإذا ما كان الجغرافى يقوم بوصف صالة مستطيلة فإن سقفها المقبو سوف يكون ذا بنية خاصة: أى سقف مقبو، جوانبه صاعدة تدريجيًا حتى تصل إلى الجزء العلوى، المصدّ أو الصرّة؛ أى أنه سقف يشبه بنيويًا سقف المصلى الملكى فى باليرمو، حيث إن القمة تتسم بأنها مسطحة رغم وجود عناصر معلقة محددة جيداً فى مناطق التقاء العقود المتعددة الخطوط، فى شكل شبكة من الأطباق النجمية البسيطة ذات الطابع الكلاسيكى (لوحة مجمعة ٥: ١، ٢ حيث تشير النقاط السوداء إلى العناصر المعلقة، الحرف A والشكل ٧، ٢) نرى هذه البنية أو شبيهاتها فى أسقف المقربصات اللاحقة، مثل القرويين، وقبو صحن شجر البرتقال فى مسجد إشبيلية الموحدى، والكابولين Caputines الخاصة بواجهات صحن بهو السباع، وقباب صالة العدل بالحمراء. وإذا ما كان للقبو فى ألمرية بنية بسيطة مسطحة من الخشب لم يكن من الضرورى أن يطلق عليها مسمى مقرنص، لأنه على أساس هذا الافتراض، فمن غير المنطقى إطلاق هذا المسمى على المقرنسات التى تحمل الكمرات Vigas.

٤- الصالات المعروفة بأنها صالات المقربصات:

يمكن الظن بأن العذرى عندما يقول "مقرنص" أو "مقربص" فذلك لأن القطعة كلها، أى السقف - لم ترد فى النص العربى - وليس أجزاءها أو العناصر الزخرفية

فيها، هى التى يطلق عليها ذلك، وذلك عندما تكون جميعها أو جزءاً منها مليئة بعناصر بارزة أو معلقة، كما لا نستبعد أن الصالة ربما كانت معروفة باسم "المجلس ذو المقربصات" أو "صالون المقرنصات" أو ببساطة "المقرنص"؛ وفى طليطلة القرن الرابع عشر، حيث وطأ المقربص الغرناطي موضعه خلال النصف الثانى من القرن الثالث عشر، فى الأفاريز أو الكرانيش الجصية، نجد وثيقة نقرأ فيها "منازل يقال عنها المقرنص - وهو مصطلح مكتوب لأول مرة بحرف C وليس حرف q، ولا شك أن مرد ذلك وجود صالة أو صالات ذات أسقف مقربصة؛ ومن اللافت النظر أنه من غير الممكن تطبيق مصطلح "مقرنص" على صالة ذات أفاريز مكونة من وحدات Celulas معلقة لا تكاد تكون ملحوظة عندما ننظر إليها من أسفل. وفى عام ١٥٢٣م تم نقل قبو مقربصات من الخشب من "مصلى الملوك الجد" بكاتدرائية طليطلة إلى "مصلى تيسورو" (الكنز) فى دار العبادة التى يوجد فيها فى الوقت الحاضر. وقد ورد فى وثيقة تتعلق بتلك الواقعة، نشرتها مؤخراً بالبتا مارتنث كابيروا، أنه جرى إجبار خوان دى أوروثكو أن يدفع نفقات فك المقربص Mocarabez، (ولم يقل السقف أو قبو المقربصات) الذى يوجد فى "مصلى الملوك الجدد". وفى وادى الحجارة نجد أن قصر الإمارة، خلال السنوات الأخيرة من القرن الخامس عشر، كان به صالتان لهما سقف خشبى مترع بالمقربصات، وهما "صالون المجلس" و "صالون ليناخس" وهو ما شهده الرحّالة لاليتج عام ١٥٠٢م، ولم يتبق إلا صور قديمة. وكان الصالون الثانى، خلال سنوات التأسيس، يطلق عليه "صالة - أو مربع - المقربصات"؛ وتعبر الوثائق المتعلقة بتلك الأسقف عن أن "هناك أشرطة من العقود والقوالب البارزة" و "رف مقربصات". وقد جرى تشبيه أحد الأسقف بأنه "جذوة من ذهب" وهذا يذكرنا، ولو من بعيد، بمصلى باليرمو الذى وصف عام ١١٤٩م بأنه "لؤلؤة من الذهب وتقليد للقبة السماوية بنجومها"؛ هناك قبة مقربصات أخرى من الخشب مذهبة فى مصلى فى سان سلبادور دى طليطلة (ق ١٦م). وربما تبدو هذه النماذج جميعها شديدة الاختلاف عما هو

موجود فى القرن ١١، ١٢، لكن ليس كثيراً إذا جرى التدقيق فى تقنية الإخراج أو عناقيد المقربصات المعلقة التى كانت الشىء نفسه ابتداء من ق ١٢ حتى ق ١٦م؛ نريد بذلك القول بأن طريقة إبداع عناقيد لمقربصات فى سلسلة من ستة أو سبعة حطّات، سواء من الجص أو الخشب، كانت تتم أيضًا على المسرح الصقلّى والقلعة وربما ألمرية وظل يقاوم ويعيش بدون أى تغيير فى الفن الإسبانى الإسلامى وفى المدجن (لوحة مجمعة ٤، A عنقود من المقربصات من الخشب فى سان جريجوريو ببلد الوليد ق ١٦م) حتى بلغ القمة فى الحمراء (لوحة مجمعة ٤، B من الخشب، البرطل) إلا أنه كانت هناك نماذج سابقة تم رصدها فى قباب المقربصات المرابطية والموحدية فى شمال إفريقيا، وفى الحمراء كانت أسقف المقربصات، كما شهدنا، من الجص باستثناءات فى بعض الأفاريز ومفاتيح الأقبية الخشبية: أفاريز برج البرطل، وعناقيد المقربصات فى أسقف صالون قمارش، والبرج المرقب فى صحن ماتشوكا؛ ولا زالت فى الحمراء خمس عشرة صالة مقربصات من الجص، كاملة، إضافة إلى ستة وثلاثين عقدًا تحمل الزخرفة نفسها وهى فى أغلبها قائمة فى قصر بهو السباع، وبالتالى ليس من المستغرب أن يعرف هذا القصر خلال القرن الرابع عشر بأنه "صحن المقربصات" وحل محل هذه التسمية تلك الأخرى التى أطلقها المسيحيون وهى اليوم "بهو السباع"، إلا أن الشعراء الناصريين كانوا شهود عيان على بناء القصر، مثل ابن الخطيب وابن زمرك وابن جياب، لكنهم لم يقولوا شيئًا فى هذا المقام، والشىء الغريب أن لفظة Populi هى التى أدت إلى وجود مسمى "صالة المقربصات" التى تعتبر مدخلاً إلى صحن بهو السباع. وهناك تأكيد تاريخى على وجود صالات تحمل اسمها بناء على نوعية الزخارف بها: "المقرنص" المقربص Elmocarbez وصالة المقربصات، وكان الأمر كذلك لأن الأسقف كانت غاية فى الإبداع. وخلال نهاية ق ١٥م وبداية ق ١٦م، فى ألكاثار دى إشبيلية، نجد أن الصالون الملكى به، صالون السفراء لبدرو الأول، كان معروفًا باسم "صالة نصف البرتقالة" أو "نصف البرتقالة" إشارة إلى القبة

المزخرفة بالمقربصات. وهناك احتمال بأن مجلس المعتصم فى المرية كان على رأس هذه المبانٍ التى تحمل هذه التسمية.

أصول المقرنص:

المشـرق:

سوف نتحدث فى هذه السطور عن أصول المقرنصات فى الفن الإسلامى طبقًا لما ورد فى الأدبيات العلمية فى الوقت الحاضر، ففى المغرب تتوفر لدينا النماذج الموجودة فى ألمرية، ومع هذا لم يصلنا إلا اللفظة العربية دون أن تكون هناك إشارة إلى أثر بعينه، مثل قلعة الجزائر، وصقلية والمساجد المرابطية والموحدية، فهذه المنشآت الأخيرة لها دلالة فنية موثقة. ويؤكد الباحثون على أن هذه كلها ابنة خبرات ولدت فى المشـرق، مع وجـود مسـرح وسيط هو مصـر القرن الحـادى عشـر وبداية الثانى عشر، والأمر هو أن بعض الآثار تضم مناطق انتقال بها وحدات Celulas من الجص والآجر فى قباب قام كروزويل بإحصائها والتعليق عليها: كنيسة أبو السيفين، المشهد الأسوانى، أضرحة أسرة محمد الجعفرى والسيدة عاتقة، وضريح الشيخين يونس، وآثار أخرى ترجع إلى نهاية القرن ١٢ وبداية ١٣م، ويلاحظ أن مناطق الانتقال فى هذه النماذج القاهرية (لوحة مجمعة ٣، ٢١، ٢٢) تتكون من قطاعين متراكبين هما عقد علوى وأنصاف عقود تحته حيث نرى ما يشبه قبة مشطوفة. هذه الوحدات ذات الوظيفة المعمارية والزخرفية فى آن معًا تشكل حلقة وصل مهمة ربطها ج. مارسيه بالآثار الإيرانية: مقبرة الإمام دافازاده فى يزد Yasd (١٠٣٧م) ومسد اليمنى فى أصفهان على وجه الخصوص (١٠٧٢-١٠٨٠م) (لوحة مجمعة ٢، ١ طبقًا لـ خ. روزنتال). ومن جانب آخر نجد أن مناطق الانتقال المصرية هذه تنوه بوجه شبه بتلك الأربعة الأخرى التى نجدها فى المسجد الجامع فى تلمسان (١١٣٦م)

(لوحة مجمعة ٣، ٢٣) وهذا ما لاحظه ج. مارسيه وتورس بالباس، اللذان يريان أنها، أى مناطق الانتقال، مشكلة انتقال المقربصات من المشرق إلى المغرب والأندلس لكننا نرى أن مناطق الانتقال المصرية ليست هى التى تسمى estalactitaspendetive أو المقرنصات، بل هى عبارة عن حلول القباب ذات أصول مشرقية كما نوّه بذلك مارسيه، ويرى كروزويل أنها تطورت فى مصر الفاطمية وكأنها إبداعات محلية، أما تلك التى نجدها فى تلمسان فإنها بعقودها المتعددة الخطوط المرسومة جيداً وثلاث تربيعات مقعرة يضاف إليها كابولين Capulin مضلع ومعلق، وهنا يسهل ويمكن نسبتها بشكل أدق إلى خبرات مغربية ذات أصول غير معروفة لكنها تدعمت بالتيار القادم من المشرق (مصر) الذى نتحدث عنه.

أشار باحثون آخرون إلى أنه فى مصر نجد أول نموذج للمقرنصات فى إفريز خارجى كتتويج للقطاع الأول أو الطابق الأول لمئذنة مسجد الجيوشى (١٠٨٥م) (لوحة مجمعة ٢، ٨)، وفى محاولة للتوصل إلى حل لمشكلة النقل يجدر أن نوضح، فى المقام الأول، موضوع العقد المتعدد الخطوط الذى يتواجد بكثرة فى كافة المقرنصات فى المغرب الإسلامى وفى المشرق ومصر، وقد استخدم فقط فى مناطق الانتقال فى الزوايا بناء على استخدام الآجر فى البناء (لوحة مجمعة ٣)، ومن هنا فإنه مقربصات ذات ملامح غير واضحة، ولم يظهر أبداً كعقد مستقل يقوم بوظيفة معمارية بصحبة أعمدة تبدأ من الأرضية، وهذا ما حدث فى عمارة ملوك الطوائف بدءاً بقصر الجعفرية. وربما ترجع أصول خطوات تكوّن هذا العقد الزخرفى إلى مئذنة مسجد الحاكم بأمر الله (١٠٠٣م) فى القاهرة، وكذلك نوافذ فى واجهة القبة المجاورة للبلاطة المركزية بمسجد زيتونة بتونس (ق ١٠م) وعقود بعض المقابر التونسية (ق ١١م) والقلعة الجزائرية والفن المرابطى بعامة ومعه الموحدى (لوحة مجمعة ٣، عقود ذات وظيفة معمارية من ١ إلى ٥). والاحتمال ضعيف فى أن ترجع أصول هذا العقد إلى العمارة فى المشرق، وقد انضم بشكل كامل إلى تشكيلات المقربصات فى صقلية

(لوحة مجمعة ٣، ١٦ ولوحة٥، ١، ٣) والقلعة الجزائرية (لوحة مجمعة ٣، ٦، ٨، ٩).
ومن خلال ما سبق عرضه يمكن القول بأن العقد المتعدد الخطوط هو فى حد ذاته - فى المغرب الإسلامى - مصدر توليد المقربصات وبلغت درجة التطور معه شأوًا غير مسبوق فى أى عصر فى المشرق، وبالتالى أخذ ينحسر أو يتوارى ذلك النموذج الخاص بمناطق الانتقال فى الأضرحة المصرية، التى كانت ترجع أصولها، كما شهدنا، إلى نماذج إيرانية رغم أن تطورها كان ذا طابع محلي. ولا نعرف فى هذه اللحظة الراهنة عقودًا متعددة الخطوط، معمارية كانت أو زخرفية، فى ألمرية على عهد المعتصم، ورغم هذا لا يمكن أن نستبعد ذلك بالكامل نظرًا لأنها كانت تقوم بدور كبير فى قصر الجعفرية وهو الأثر الذى لم يفصح حتى الآن عن وجود مقربصات به. وعلينا ألا ننسى أنه خلال القرن الحادى عشر قدمت لنا سرقسطة وألمرية التوريقات نفسها الخاصة بالزخارف الجصية، وأن العقود المتعددة الخطوط فى الجعفرية سواء المفردة أو المتقاطعة كانت بمثابة تجديد مهم. ولا يمكن أن ننفى بشكل قاطع أن هذا المبنى الفريد فى سرقسطة كان يخلو من أية إشارات فنية قريبة من المقربصات ولو كان ذلك فى الأقبية التى زالت من الوجود، وأصبح العقد المتعدد الخطوط هو بطل الحلبة وأنه تكون من الآجر والجص وحل محل الحجارة التى كانت من سمات عصر الخلافة فى قرطبة. وهنا نقول إن الجص كمادة طرية قابلة للتشكيل بسهولة ينتشر المقربص فيها ويتطور.

جرى تصنيف الآجر كمادة طرية أو قابلة لقولبة ومادة تستخدم بكثرة فى الفن خلال عصر ملوك الطوائف ولها فى معرض حديثنا أهمية كبيرة إذا ما أخذنا فى الحسبان الخبرات التى تمت فى المقربص فى المشرق وكتب عنها م. إيكوثارد فى كتابه "إن تقنية المقربص هى فن الآجر الذى ينتشر فى بلاد يتم فيها بناء منشآت باستخدام هذه المادة مثل إيران وما وراء النهرين، حيث نلاحظ أن النمط الهندسى لمجموعات المقرنصات هو دائمًا الخاص بالموروث المثمن للآجر". ومن الأمثلة الرئيسية

للمقربصات المصنوعة من الآجر في المشرق ما نراه في مناطق الانتقال في المسجد الجامع "جولبياجان Golpayagan الإيراني (١١٠٤م) والقصر العباسي المسمى قصر القلعة ببغداد، لكن، من جانب آخر، نجد في إسبانيا، بغض النظر عن المشرق، أنه جرى استخدام الآجر وأمكن الحصول على مقربصات كتتويج لزوايا مشطوفة: مسجد سلبادور دي غرناطة ودير دي لا رابدا في ويلبة، إضافة إلى مؤشرات في مسجد تنمال الموحدي؛ وفي المشرق، نجد أن الأمثلة المبكرة على المقربصات المكتملة النضج في الجص، وهي التي تغطي القباب، في قبة في ضريح إيمان درّ في السامراء (١٠٦١-١٠٨٥م) (لوحة مجمعة ٢، ٥ طبقًا لهرزفيلد) وفي المسجد القديم دي أَبَركوه Abarquh (ق ١١م) في وسط فارس، إضافة إلى البرج الضريح المسمى "جمباد علي" (١٠٥٦م) في تلك الأصقاع نفسها، حيث نجد أول حالة لكورنيش مقربصات خارجي في الردم (لوحة مجمعة ٢، ٧)، وفي دمشق نجد النموذج الأول لقبة المقربصات، من الجص، في مارستان نور الدين (١١٧٢م) (لوحة مجمعة ٢، ٦ طبقًا لهرزفيلد). وهناك حالات سابقة أو معاصرة للنماذج الأولى المذكورة، نجدها في مقبرة عرب عطا في تيم (مغرب نهر الأردن) (٩٧٧م-٩٧٨م) ومسجد اليامي في أصفهان (١٠٧٢م-١٠٧٥م) (لوحة مجمعة ٢، ١ و ١-٢) وكذا القبة المذكورة المسماة داقازدا في يزْد Davazdah (١٠٣٧م) غير أن الأمر في هذه الحالات الثلاث المذكورة يتعلق بمناطق انتقال أو المثلث الكروي الثلاثي في الزاوية، وهو نموذج يجب اعتباره من التجارب الإيرانية في بناء القباب بالآجر والتي شهدناها وقد تطورت بشكل ملموس في مصر الفاطمية، ولا نعرف على وجه اليقين إذا ما كانت تتعلق بالمقربصات (لوحة مجمعة ٢، ١، ١-٢، ٣، ٤ طبقًا لروزنتال)، وهذا المسلك في بناء القباب أسفر بعد ذلك (١١٠٥م) عن ظهور مناطق الانتقال المذكورة في مسجد اليامي في جولبياجان وهي مزخرفة على أربعة قطاعات متدرجة من مناطق الانتقال الصغيرة المدببة (لوحة مجمعة ٢، ٣) ورغم أنه يمكن العثور على نماذج مشابهة ذات مناطق انتقال بمبعد عن المشرق، فإنها يمكن

أن ترجع إلى فترة غير واضحة في المغرب الإسلامي، وهذا ما تنوه به بعض القباب المتأخرة: بوابات الحمراء (لوحة مجمعة ٦، ١٥) ونماذج في ويلبة وإشبيلية (لوحة مجمعة ٦، ١٦).

ورد في بعض الأبحاث التي نشرت مؤخراً أن مقربصات الجص التي تقوم على عناصر مقعّرة مدببة ومزخرفة بالألوان - وذات حواف مستقيمة - ربما نشأت في نيسابور (ق ٨، ٩)، إيران، طبقًا لما أسفرت عنه الحفائر التي جرت هناك في حمّام في الفسطاط، درسها أي. خ. جروبه E.J.Grube الذي أرجعها إلى العصر الفاطمي، إلا أن بعض الباحثين الآخرين أكد أن الأسلوب هو من سامرا وملحوظ في الألوان، وبالتالي يمكن نسبة القطع إلى ق ٩، ١٠م، وبالتالي فإن هذا يعتبر النموذج الأقدم من المقربصات التي عرضت في مصر في العالم الإسلامي. وبالنسبة للمقربصات المشرقية التي أشرنا إليها حتى الآن، نجد أنها تكونت في الأساس باستخدام وحدات Celdillas أو Celulas مقعرة واجهتها مدببة، وهي نوع من مناطق الانتقال الصغيرة التي عندما تتراكب في قطاع أو قطاعات تغطي منطقة الانتقال بالكامل وكذا مذابح الكنائس والقباب وتطور استخدامه وتطبيقاته في المشرق الإسلامي وفي مصر. هذه هي البداية أو المضمون الذي يتسم بالرتابة والتبسيط لموضوع المقربصات الجصية أو الآجر في المشرق (لوحة مجمعة ٢، ٦) دون التقليل من شأن التقنية والتخطيط الهندسي الحيوي للمقربصات الحجرية في سوريا وتركيا ومصر ابتداء من ق ١٢م حيث يرى إيكوشارد نوعًا من القطع esteredomia الحسابي الدقيق؛ ويلاحظ أن المقربصات في المغرب الإسلامي (لوحات ٥، ٦، ٧) تتفوق في العبقرية والإبداع على المشرقية التي تفتقر أيضًا إلى تلك التكوينات المرنة التي نراها خلال ق ١٢ في صقلية والمساجد المرابطية والموحدية وامتدادها حتى الحمراء بغرناطة، حيث بلغ المقربص أعلى درجاته من التطور والحيوية في كافة أرجاء العالم الإسلامي (لوحة مجمعة ٧، ١، A، B).

-الأندلس، مهد المقربصات فى المغرب الإسلامى:

أدت الحيوية والجودة الكبيرة والتطور السريع للمقربصات الإسبانية الإسلامية طوال القرن الثانى عشر إلى تطور نظرية تكوينها المحلى التى ترجع إلى القرن الحادى عشر، وربما كان مسرح ذلك هو ألمرية، والقلعة الجزائرية وبعض المناطق الأخرى فى إفريقية، ومع هذا فلو كان قد ظهر فى هذه البقعة الأخيرة من المغرب الإسلامى خلال القرن الحادى عشر فلابد أنه كانت له انعكاساته اللاحقة فى نماذج فنية أخرى كلها من الحجر، لكن لم يكن الأمر على هذا النحو. وهنا نجد أن الافتراض الخاص بطريق المقربص والقائل بالالتقاء بين المشرق والمغرب فى وقت مبكر، هو ما يقول به خاثنتو بوش: "من المحتمل أن يكون العرفاء المشرقيون قد أدخلوا البذرة الأولى فى فن المقرنص، من الجانب الآخر من البحر المتوسط، فى ألمرية، أو أن عرفاؤنا الخبراء فى الجص قد تعلموا على يد المشارقة وتمخض عن ذلك تكوينات من المقرنصات ذات الجودة العالية". وفى هذا المقام يكمن الشك فى درجة هذه الجودة والحيوية التى سبقت الإشارة إليها حول المقربصات الإسبانية الإسلامية، غير أننا لو رجعنا إلى الوراء زمنياً نتذكر خبير الفسيفساء فى القسطنطينية الذى تولى أمر زخرفة القبة الكائنة أمام المحراب فى مسجد قرطبة فى عصر الحكم الثانى، وهو ذلك الفنان الذى تولى تنشئة بعض التلاميذ المحليين الذين لم يتأخروا كثيراً فى أن يكونوا فى مثل قامة المايسترو. وفى هذا المقام جرى تمثل تقنية الموزايك، إلا أن تطور الزخرفة النباتية فى ذلك النموذج القرطبى كان صفحة أخرى من صفحات الفن المحلى الذى ظل يتطور وينمو قبل ذلك فى قصور مدينة الزهراء.

ويُلاحظ أن الجودة والتنوع فى التكوين الهندسى الذى عليه المقربصات الإسبانية الإسلامية قائمة فى التميز الواضح للغاية لمختلف المكونات أو الوحدات الخاصة به، أى ستة أشكال جديدة أو وحدات موشورية من الجص (لوحة مجمعة ٥، ١٠) وهى تتكرر فى سلسلة نجدها مع مرور الزمن (فى الخشب) (لوحة مجمعة ٥، ١٢) أكثر

وخاصة في المربعات مع وجود تدبيب في جانبين منحنيين في القاعدة والعقد المتعدد الخطوط سواء كان بسيطًا أو مزدوجًا، ويأتي هذا كإطار عام لكافة الأشكال الموشورية. ومن المنظور الرأسي لهذه الوحدات الستة أو الموشورات الستة الأساسية نحصل على المربعات أو المستطيلات والمعينات والمثلثات المترابطة بشكل جيد والتي تنبيء عن هذه المرونة التي عليها المقربصات الإسبانية الإسلامية (لوحة مجمعة ٥، ٤-١، ٧ من مسجد القرويين)، وأساس التكوين الخاص بالمقربصات في المغرب الإسلامي هو التتابع، بدرجات متصاعدة ومتدرجة لهذه الوحدات " -Celdillas مناطق الانتقال" التي تقوم بدور القبض على مفتاح القبة في القمة وهو مفتاح منقول من القباب الكلاسيكية ذات الأوتار في عصر الخلافة بقرطبة، وكانت مكونة من ثمانية أوتار أو عقود متشابكة داخل شكل مثمن (لوحة ١ من ١٠ إلى ١٩؛ ١٧، ١٨، ١٩: هي قطاعات من قباب مقربصات صغيرة) وهذه تؤدي إلى أنماط من الأطباق النجمية من ثمانية أطراف، ويتكرر المفتاح بشكل متواتر ورتيب في المقربصات الإسبانية الإسلامية؛ كما انتقل إلى المقربصات نمط بدأ في مسجد الباب المردوم بطليطلة، وهي عبارة عن شكل نجمي من ثمانية أطراف حيث تشير أطرافها إلى مركز أضلاع الشكل المثمن الذي هو الإطار الخارجي (لوحة مجمعة ١، ٢٠، ٢١) وجرى تقليد هذا الشكل في أقبية بها مقربصات (لوحة مجمعة ١، ٢٣ من مسجد القرويين؛ وفي اللوحة ٥ نجد الرسم ٤ عبارة عن كابولين Capulin (في مسجد تلمسان). وانبثقت من قبة أخرى خلافية في قرطبة (لوحة مجمعة ١، ١، ٢، ٣، ٤) العديد من كابولين Capulines الخاصة بالمقربصات المغربية والتي من بينها نبرز شكلاً مهجنًا مهمًا (لوحة مجمعة ١، ١٥-١ سقف البرطل بالحمراء). وهناك الجديد من الأشكال التي تنضم إلى المقربصات وهي عبارة عن لوحات نجمية ذات ثمانية أطراف وثمانية مربعات طبقًا للنمط الكلاسيكي في الفسيفساء الإسبانية الرومانية (لوحة مجمعة ١، ٥، ٦، ٧)، وفي نهاية المطاف نجدها في قباب مدجنة مقربصة (ق ١٤م) (لوحات ٦،

٣-٢ كنيسة سان أندرس بطليطلة، ٣: المصلى الملكى بقرطبة) وقد فرض النمط نفسه على أشباه القباب فى مصلى بيا بثيوسا بالمسجد القرطبى (لوحات ١، ٢٥، و ٦، ١). وبعد اكتشاف اختراع المقرنص - أى مناطق الانتقال الصغيرة المتراكبة التى تشكل "المُتَداخِل" سواء فى المشرق أو المغرب، نجد أن أفضل مكان لتطبيقاته كان - استناداً إلى الترتيب الزمنى - فى مناطق الانتقال والقباب، أى الأسقف، ثم انتقل إلى أسطح العقود المتعددة الخطوط أو ذات الستائر ابتداء من مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ٣، ١٨، ١٩، ٢٠) وأخذ يزين الأركان المشطوفة والأفاريز وتيجان الأعمدة؛ يعجب المرء لهذه القدرة الهائلة التى عليها فن المقربصات على التأقلم مع أى صنف من المسطحات سواء المستديمة أو المنحنية فى كافة أرجاء العالم الإسلامى وخاصة فى الجناح الغربى وهذا البروز يمكن أن يحدثنا فى البداية عن تبعية متبادلة.

وبالنسبة للأفاريز المقربصة فإن أقدمها وأبرزها فى المغرب الإسلامى، حجرية - نجده فى صقلية - ولم يوجد هذا الصنف فى الفن المرابطى أو الموحدى سواء من حجر أو جص أو خشب. كما ظهرت الأفاريز لأول مرة فى غرناطة فى الغرفة الملكية (لوحة مجمعة ٥، ٨) ومنزل العملاق فى رندة (ق ١٣) وله أصداؤه فى الزخارف الجصية المدجنة الطليطلية التى ربما ترجع إلى عام ١٢٤٢م (لوحة مجمعة ٥، ٩) وفى هذا المقام من العدل الاعتراف بوجود أفاريز مقربصات غاية فى البساطة، كما شهدنا، فى القبر الإيرانى "جومباد إى أبركو" (١٠٥٦م) وفى مئذنة مسجد الجيوشى بالقاهرة (لوحة مجمعة ٢، ٧، ٨). ولما وضعت المبادئ الأساسية للمقربصات المشرقية والمغربية، تلفت انتباهنا بقوة بعض التجارب فى هذا الفن فى إسبانيا الإسلامية، وهى نماذج مستقلة بذاتها، مثل قبة المدخل إلى برج الأميرات بالحمراء (لوحة مجمعة ٦، ٤) المكونة على أساس قباب صغيرة مشطوفة ولها حوامل معلقة فى الجزء العلوى الأكثر استواء. هناك تطور آخر أكثر تعقيداً للقباب الصغيرة المشطوفة **arista**

البسيطة نجده في داخل بوابة العدل في الحمراء (لوحة مجمعة ٦، ١٣). وفي الحمامات العربية في رندة نجد قباباً صغيرة، ذات مناطق انتقال، مشيدة من الآجر والمكونة من تدرج في الأسقف المستوية (لوحة مجمعة ٦، ١٦-٣) وهي نماذج نراها، تقوم بدور وظيفي، في آثار أخرى في حوض البحر الأبيض المتوسط (Bosra ومدرسة المَبْرك). وسيراً على البعد الوظيفي، الذي لا يرتبط بالضرورة بالمشرق، نجد أن القبة الصغيرة ذات المقربصات في محراب مسجد القرويين (لوحة مجمعة ٦، ١٦-٥) تضم مناطق انتقال ثلاثية مشطوفة، اثنتان متراكبتان على واحدة في المنبت؛ هذه النماذج تدعونا من جديد إلى تسليط الضوء على التجارب المحلية في المغرب الإسلامي التي ربما تكون قد ظهرت مسبقاً.

ومن الناحية الفعلية نجد أنه فيما يتعلق بموضوع المقربصات، التي ترتبط بقوة، في المغرب عنها في المشرق، بالعمارة العربية الفعلية، مثل القباب التسع التي نراها في مسجد الباب المردوم (٩٩٩م) (لوحة مجمعة ٦، ٢)، وهي تقليد، بالآجر والجص، للحجارة التي كانت سائدة على عصر الخلافة في قرطبة (لوحة ١) إنما تشكل مدخلاً لوحدات معمارية معلقة إذا ما أزلنا الأعمدة الأربعة والعقود عند مستوى الأرضية التي تحمل هذه القباب؛ إن التحول أصبح مؤكداً (في صورة المقربصات) فيما يتعلق بالقبة الجصية المدجنة محل النظر، في كنيسة سان أندرس بطليطلة (ق ١٤م) (لوحة مجمعة ٦، ٣-٢) وهذه التجربة ليست بجديدة لكن يمكن أن نراها في قبة المقربصات الكائنة أمام محراب مسجد القرويين (لوحة مجمعة ٥، ٧-١) وخلال ذلك القرن المذكور نجد نموذج القبة ذات الأوتار المدجنة والمقربصات في المصلى الملكي بقرطبة (لوحة مجمعة ٦، ٣) هناك عنصر آخر منبثق من قباب عصر الخلافة في قرطبة وقباب مسجد الباب المردوم في قبة الباروديين بمراكش (١١١٩م) (لوحة مجمعة ٦، ٨، ٩، ١٠) حيث نجد قبة رائعة بها أشكال نجمية وعقود ضخمة متعددة الخطوط متقاطعة، وتم

إثراؤها بأربعة Capulines في الزوايا لها مقربصات من الجص، وهي قبة نرى فيها أيضًا وبوضوح العقد الزخرفي المتعدد الخطوط، الذي يعتبر وحدة أساسية في المقربصات في المغرب الإسلامي (لوحة مجمعة ٣، ٦، ٨، ٩). ويلاحظ أن القمة المستوية للمصلى الملكي في باليرمو (لوحة مجمعة ٥، ١) الناجمة عن التقاء نقاط البروز للعقود المتعددة الخطوط التي تحيط بما يشبه القباب الصغيرة، تفصح بوضوح عن ذلك المبدأ الخاص بالمعلقات المنوه بها في مسجد الباب المردوم والتي تطورت في قبة الباروديين.

نعود إلى مجلس المعتصم في ألمرية، من خلال تنويه هامشي، لنقول إنه من المتخيل أن يكون سقفه مكونًا من حليات وردية عميقة Caseton تشغلها قباب صغيرة بارزة ولها بروز رأسي أو معلق مشغول أو منقوش وملون باللون الذهبي، ولا شك أن هذه بنية شبيهة بما نجده في المصلى الملكي في باليرمو (لوحة مجمعة ٥، ١، ٢) أو السقف الخشبي المزخرف بالأطباق النجمية، ومن حين لآخر نجد نوعًا من عناقيد المقربصات المعلقة والمنقوشة والملونة والمذهبة؛ غير أن هذا الافتراض الأخير يفتقد لمصداقية واضحة كلما بدا الطبق النجمي المصحوب بعنقود مقربصات معلق أنه مدجن. وفي الفن الإسباني الإسلامي يلاحظ أن مفاتيح الأسقف الخشبية لا تفصح، اللهم إلا ما ندر، عن وجود هذه العناقيد، فقط نجدها عبارة عن مجموعات أو قباب صغيرة مقعّرة مصحوبة بمقربصات (لوحة مجمعة ١، ١٩)، وهناك وحدات بديلة لتلك التي وصفناها وأخرى غيرها (تقوم بدور التأويل أو التفسير) توجد في المقربصات في المغرب الإسلامي، فقد سبق القول إن هذه المقربصات، مقارنة بالمشرقية) هي نتاج عمل دؤوب ذي سمة ثقافية أو فلسفية وفنية مرتبطة بشدة بالأشكال الهندسية الموروثة عن العالم القديم وعن وحدات أخرى أموية في قرطبة محفوظة في ذاكرة الفنانين، وابتداء منها بدأت مراحل معقدة جعلت من عبارة "اللعب بالمقربصات" أمرًا واقعًا وملموسًا.

الأشكال الكلاسيكية كعناصر مساعدة فى ميلاد المقربصات فى المغرب الإسلامى:

انضم إلى هذه الأشكال Tramas، التى أحيانًا ما تكون هى نفسها التى كانت محور تطوّر الطبق النجمى، الوحدات الصغيرة ذات الوحدات الست أو السبع أو القوالب الثلاثية الأبعاد التى تحدثنا عنها سلفًا؛ وهى أشكال متنوعة وتتسم بالمرونة الإبداعية التى تتعارض مع الرتابة التى عليها المقربص فى المشرق الإسلامى، وتتجسد هذه الإبداعية فى أننا نرى فى المبنى الواحد عدة مناطق بها مقربصات لكن كل واحدة تختلف عن الأخرى من المسقط الرأسى، وهذا ما نجده فى مسجد القرويين حيث نرى خمس قباب مختلفة، أو المساجد الموحدية: تنمال والكتبية، والحمراء خلال عصر محمد الخامس. ويلاحظ أن القباب فى هذه المدينة الملكية كلها من المقربصات فى مجموعات مكونة من ١٥ وحدة، وهى مختلفة، ويحدث الشىء نفسه فى أفاريز القباب والمجالس فى أعداد تصل إلى ٤٥ وحدة. وفى إطار هذه المرونة والتنوع الذى كانت نقطة بدايته الوحدات الكلاسيكية (لوحة مجمعة ٧، ١-A، B، C) يكمن الفرق بين المشرق والمغرب حيث إن القباب فى الأول تنزلق إلى حقل الرتابة (لوحة مجمعة ٢، ٥، ٦). وعندما نتولى تقييم الوحدات tramas فى المغرب الإسلامى نجد من الضرورى أن نلجأ إلى المنظور أو المسقط الأفقى لتكوينات المقربصات حيث هو الذى يساعد على متابعة خط متطور فى هندسة حوض البحر الأبيض المتوسط السابقة على العصر العربى والعصر العربى نفسه؛ ويلاحظ أن الفنيين المسلمين فى المغرب وضعوا نصب أعينهم دائمًا الأنماط الهندسية الرومانية والبيزنطية، فالشكلان النجميان المتركزان فى القباب الجانبية الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة (لوحة مجمعة ١، من ١٠ إلى ١٩) والمنبثقان عن الهندسة الكلاسيكية (لوحة مجمعة ١، من ٥ إلى ٨) يستخدمان كشكل كلاسيكى أساسى عام فى قباب المقربصات فى محراب مسجد القرويين ومسجد تنمال (لوحة مجمعة ١، ١٣). وقد شهدنا شبه القبة ذات الأوتار الخلافية الأصول فى مصلى بيّثيوسا فى أقبية مقربصات مدجنة فى كل من طليطلة

وقرطبة (لوحة مجمعة ٦، ١، ٢، ٣، ٣-٢) ويتسم الشكل الكلاسيكى الخاص بمفتاح المقربصات فى القبة ذات الأوتار الكائنة فى صحن الأعلام فى قصر إشبيلية (لوحة مجمعة ٥، ٦) بأهمية خاصة، ويمكننا أن ننسبه دون جهد كبير إلى الفسيفساء الإسبانية الرومانية: إنه الشكل السداسى المحاط بستة مربعات وستة معينات، وهيأ بذلك الطريق لظهور الشكل المكون من اثنى عشر ضلعًا من الخارج، وهو تكوين تمكن من الانتقال من هذا الحقل الزخرفى إلى مخططات برج الذهب فى إشبيلية. هذا الشكل الذى نطلق عليه ٦-١٢ مختلف عن أشكال أخرى تحمل أرقام ٨-١٢، ٨-١٦، أى أنه مثمن يدخل فى إطار شكل مكون من ١٢ أو ستة عشر ضلعًا، وكلها تبدأ أيضًا من الفسيفساء السابقة على العصر المسيحى والبيزنطى.

نعثر على أشكال مماثلة أو شبيهة فى وردة **Capulin** المقربصات الكائن فى مفتاح القبة ذات الأوتار فى تلمسان (لوحة مجمعة ٥، ٤) إضافة إلى مفاتيح قباب أخرى ذات مقربصات فى مسجد الكتبية (لوحة ٦، ٥) وكذا صالة العدل بالحمراء، مع فارق زمنى يبلغ مائتى عام من الأوليات، وفى تلك اللحظة نجد الرسم رقم ٥ فى اللوحة المجمعة ٦ أصبح نمطًا فريدًا رغم أنه لا يكاد يُلْمَح فى قبة المقربصات الكبرى فى صالة الأختين، مع وجود مئات من الأنماط **modulos** التى يمكن أن تنحصر فى واقع الأمر إلى ثلاث عشرة وحدة متكررة فى إطار إيقاع متناغم تناغمًا كاملاً (لوحة مجمعة ٧، ١-A والأرقام من ١ إلى ١٣). هناك وحدة **trama** أخرى ذات طبيعة قديمة أو كلاسيكية، هى تلك المكونة من مثمنات تترابط من خلال مربعات وكأننا أمام حلية وردية **Caseton** ذات قباب صغيرة، وقد طبقت هذه الوحدة على السقف المقبو "لمسجد الموتى" الملحق بمسجد القرويين (لوحة مجمعة ٦، ١٢ A، ولها صورة طبق الأصل جزئية ولكن متأخرة فى قباب المقربصات فى صالة العدل بالحمراء (لوحة مجمعة ٦، ١٢ B؛ وفى بهو السباع بهذه المدينة الملكية نرى بعض القباب أو الأقبية ذات المقربصات (لوحة مجمعة ٧، B) لها وحدة **T ramas** هندسية من الفسيفساء القديمة

مطبقة على صرة أو مصد السقف الخشبى (لوحة مجمعة ١، ٨)، فسيفساء من Conimbriga وتطورت هذه الوحدات (لوحة مجمعة ١، من ٥ إلى ٨) فى إطار المقربصات حتى أسفرت عن وحدات جيدة وهذا ما نجده فى صالة العدل (لوحة مجمعة ٧، C. كما شهدنا فى المصلى الملكى فى باليرمو أن المصد أو صرة السقف تضم وحدتين كلاسيكيتين متشابكتين (لوحة مجمعة ٥، ١، ٢).

استناداً إلى الوحدات التى تحدثنا عنها فإن نظرية استقلال المقربصات الأندلسية عن المشرقية تكتسب المزيد من المصداقية، ومع هذا من الضرورى أن نقوم بتمحيص الخطوات المعمارية لتكوينها. ففى قرطبة نجد أن قباب النجمتين المتراكزتين فى محراب المسجد الجامع – من الحجر – لهما تكوين فريد ومحير ليست له سابقة فى المشرق أو المغرب. إنها عبارة عن قباب تم التوصل إليها نتيجة تنفيذ العقود المتقاطعة ذات المسطحات المستوية على مسطحات مقعرة، أى أنه جرى اللجوء إلى عقود متقاطعة فى دائرة طبقًا لنظام قائم فى وحدات مستوية عربية إفريقية خلال القرن التاسع، وهى وحدات درسها ليزن (المساجد الكبرى فى سوسة والقيروان) ويكتسب النمط المسطح المزيد من الوضوح للبصر الثلاثى الأبعاد فى القباب، مع ملاحظة المنابت التى تمسك بكافة أعضائها، والتى تعتبر شبه مناطق انتقال وأوتار بارزة أو معلقة، وهذا هو مفهوم جديد للمكونات التى تقوم بدور معمارى وزخرفى فى آن، والتى ستكون بمثابة القاسم المشترك فى كافة المقربصات، مع وجود وسيط مهم للغاية هو فى طليطلة – مسجد الباب المردوم (٩٩٩م). هنا نجد أن الحجر يفسح الطريق أمام الآجر والجص فى التوصل معمارياً إلى القباب التسع ذات الأوتار من الطراز القرطبى (لوحة مجمعة ٦، ٢)؛ وفى هذه التجربة الطليطلية نلاحظ أن ميكانيكية القباب القرطبية ذات الأوتار الحجرية تتحول إلى وحدة زخرفية يمكن لها أن تكون مصدراً لتوليد العديد من الأشكال النجمية أو القباب النجمية؛ وبالفعل نجد أن هذا المبدأ فى مرحلة التكوين فى شبه القبة القرطبية الكائنة فى مصلى بيّا بثيوسا

(لوحة مجمعة ٦، ١). إن إحلال الآجر والجص محل الحجر قد شكل ثورة أو تجاوزاً واضحاً في الفن الإسباني الإسلامي، وهو توجه بدأ ميلاده على أعتاب القرن الحادي عشر، حيث نجد هذه المواد وقد اكتسبت دور بطولة جديدة تتسم بالتطور الملموس، وعلى هذا فإن توجد يوطد أقدامه ويدخل تعديلات ومرونة على العمارة الزخرفية في قرطبة التي أصبح لها تأثير قوي على المسرح الفني خلال عصر ملوك الطوائف وفي الجعفرية وقصبة ملقة وألمرية وطليطلة، دون أن تصلنا من هذه الآثار أية آثار موثوق بها لأسقف، الأمر الذي يجهض أو يوقف تطورها، ولتغطية هذا الفراغ ليس لدينا إلا الشواهد الأدبية عند العذري الذي تحدث عن أقبية في مجلس قصر ألمرية الخاص بالمعتصم مع وجود لفظة مقرنص.

ولما تأكد وجود الآجر والجص لأسباب اقتصادية خلال ق ١١م، والذي يرى بعض الباحثين أنه منبثق عن المشرق - فارس أو ما وراء النهرين، نجد أن تطور القباب ذات الأوتار التي تحمل بصمة عصر الخلافة أصبح واضحاً في القباب التي شيدت باستخدام المواد الجديدة خلال هذا القرن والذي يليه: هناك مثل وحيد هو قبة بلين بطليطلة - ق ١١م في نظرنا - وواحدة من قباب البلاطة الرئيسية في مسجد القرويين وقبة الباروديين، وهي ذات عقود متعددة الخطوط (لوحة مجمعة ٦، ٨، ٩)، ثم قبة في الطابق السادس لمئذنة مسجد الكتبية؛ وسيراً على هذا الخط نشهد ظهور أقبية جديدة مكونة من ١٢ و ١٦ وتراً في مسجد تلمسان وصحن الأعلام في ألكاثار دي إشبيلية (لوحة مجمعة ٥، ٦، ١١) وفي نهاية القرن الثالث عشر نجد قبة من ١٦ وتراً في مسجد تازا.

ويلاحظ أن مفاتيح هذه القباب بها قبة صغيرة زخرفية مضلعة وشكل نجمي أو أشكال نجمية متراكزة، وقد ظهر في مفتاح قبة تلمسان لأول مرة وردة **Capulin** من المقربصات، وهو أول مجموعة من المقربصات في المغرب الإسلامي، والشيء نفسه نجده في مفتاح قمة صحن الأعلام بإشبيلية، حيث نرى أن كلتا الحالتين تضمان

وحدات كلاسيكية (لوحة مجمعة ٥، ٤، ٦) وهناك فارق زمنى بين هذه النماذج وبين قبة المقربصات فى مصلى باليرمو لا يزيد على بضع سنوات، وخلالها – أى هذه الفترة – أخذت تنسحب الأوتار المتقاطعة لتفسح المجال للقباب المقربصة تماماً. حيث تتسم نماذجها بالتفرّد، وهى الخاصة بهذا المصلى وكذا قبة مسجد القرويين بصفة خاصة. هذا النمط من وردة Capulin المقربصات أخذ يبلغ حالة النضج الفنى فى مفاتيح قبة مسجد تلمسان وصحن الأعلام، وهذه تبدو فى نظرنا ليست مستوردة من المشرق سواء كان ذلك بالنسبة للوحدات الفنية بها Tramas إذ هى وحدات كلاسيكية غربية) وأنماطها الفردية من المثلثات المتساوية الضلعين أو شبه مناطق الانتقال والمعينات والمربعات المنحنية إلى الداخل مع ملحق فى الزاوية وكلها ذات منظور ثلاثى الأبعاد توافقاً مع ذلك المبدأ الذى بدأ العمل به فى قرطبة وجرى تطبيقه على الأسطح المقعرة، وهو عبارة عن أنماط هندسية كلاسيكية ذات أسطح مستوية (لوحة ١).

كانت نتيجة هذه الخبرات تقوية الأنماط التى أشرنا إليها، وهى الموشورات والوحدات Celdillas المقعرة والبارزة فى سلسلة إيقاعية، تحالفت مع العقد المتعدد الخطوط، وسوف تصبح بطلة فى الكثير من التكوينات الأكثر تعقيداً فى المقربصات التى انتظمت دائماً داخل مخططات كلاسيكية. وعندما يتكون المفتاح فيها نعثر دائماً على النجمتين المتراكزتين لعصر الخلافة، حيث ترى كأنها أشكال أثيرية أضيف إليها وردة Capulin مع نجوم وأضلاع وكأنها أشكال أو أجرام تدور فى فلكها فى المستويات الدنيا ولكن بشكل متدرج (لوحة مجمعة ٦، ١١) وحتى يتم تثبيت الوردة Capulin الخاصة بمفتاح القبة يتم اللجوء إلى حل عبقرى هو التدرج للوحدة ابتداء من قاعدة البنية (لوحة مجمعة ٥، ٤–١ فى مسجد القرويين) وفى هذا المقام، وابتداءً بقبة الباروديين نجد الوحدة الأساسية فى المقربصات الغربية، المكونة من العقد المتعدد الخطوط والمربع المنحنى الخطوط أو المقعر فى التقعيرين السفليين، وقد أخذت تلعب دوراً حيوياً (لوحة مجمعة ٣، ٦، ٧، ٩) وهذه الوحدة غير موجودة فى المشرق ومصر.

إذا ما قبلنا بصحة هذه الخطوات نجد أن ما أطلقنا عليه مسمى "الخبرة الثقافية أو الفلسفية الفنية" التى عليها العرفاء الأسبان المغاربة أصبح أكثر وضوحاً لدرجة تهيىء لنا العمل على دراسة المقربصات المشرقية والمغربية فى كل اتجاه وبشكل منفصل. وبمقولة أخرى، فإن حقل دراسة المقربصات يقول بتساوٍ بين المشرق والمغرب، حيث إن الأول هو السابق، لكن يبدو أن هذا هو نوع من السراب أو خداع بصرى وخاصةً عندما نرى أن لفظة "المطبقة على سقف المجلس فى ألمرية (ق ١١م)" ربما كان لها معنى معمارى أو آثارى. وعلى المستوى التاريخى، فإننا إذا قبلنا بتجربة مقربصات ألمرية أثناء حكم المعتصم أو قصر الجعفرية - كما سبق القول - فإننا ندخل إلى الفترة ١٠٥١م-١٠٨١م أى الفترة الزمنية نفسها (١٠٥٦م-١٠٨٩م) التى عرف فيها كل من الشرق - إيران أو العراق - أولى الخطوات فى طريق مقربصات الآجر أو الجص؛ وإذا ما كان الأمر كذلك جاز لنا أن نتساءل: هل كانت تجربة المقربصات المشرقية موجودة فى عصر ملوك الطوائف؟ هل ظهرت فى هذه الفترة الزمنية القصيرة عملية النقل عن المشرق؟ هل استخدام لفظة مقرنص لدى العذرى أثر من آثار عمليات التبادل التجارى المكثف بين ميناء ألمرية وإفريقية والمشرق طبقًا لنظرية خاثنتو بوش؟ وإحقاقًا للحق لا يَخفى علينا أن قصور ملوك الطوائف بما عليها من مستويات فنية كانت مؤهلة بما فيه الكفاية لتلقى هذه الإعارة الزخرفية المشرقية محل الدراسة. فهل كان ذلك فى وقت مبكر للغاية؟ غير أن هذه القدرة الإبداعية تمكنت من تطوير نفسها بقدرتها الذاتية وأخذت تسير فى الطريق الغربى الذى تحدثنا عنه، سواء كانت مقرنصات أو وحدات ذات تأثير جمالى موازٍ، وهو الأمر الذى يفسر لنا هذا التطور المعقد والسريع الذى شهده حقل المقربصات فى المغرب الإسلامى خلال القرن الثانى عشر. وينوه أو. جرابار بأن الأصول ربما كانت مرتبطة بعمليات تجديد متزامنة دون اتصال بينها، بدأت على ما يبدو فى الشمال الشرقى لإيران ووسط إفريقيا الشمالية. ومن غير المستبعد أن تكون هناك نقطة التقاء

مبكرة بين التجربتين المشرقية والمغربية هى الأندلس، حيث المنطقة الأولى تضم النخروب Celdilla المتدرج، أما الثانية فتقوم بمواءمة أو فلسفة هذا الوضع الفنى على المدى الطويل وتعدد الأشكال المقبوة التى ولدت من رحم قرطبة الخلافة. ونظراً لغيبة بعض حلقات الوصل لم يتم حتى الآن فى العالم العربى وضع ترتيب تاريخى لأصول المقربصات، وربما كانت النخاريب Celdillas أو الكوّات الصغيرة المتراكبة نوعًا من الحلول المعمارية أو الزخرفية التى ولدت بمحض الصدفة فى منطقة جغرافية أو أكثر سواء كانت داخل إطار الفن البيزنطى أو حوله، ومع مرور الزمن ربما كانت هناك صلات خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر.

يبدو واضحًا أن المقربصات فى المشرق أو المقربصات المفترضة البدائية، قد ظهرت بناء على الدور الذى قامت به مناطق الانتقال، حيث إنها من منظور رأسى، وحيدة وصاعدة، وكأننا نشهد نسيجًا متراكبًا دون جهد كبير من التخيل، حتى وصلت لتغطى قبة أو شبه قبة بالكامل. وحقيقة الأمر هى أن هذا المبدأ ليس هو محل الدراسة فى إطار تطور المقربصات فى المغرب الإسلامى؛ فالأمر هنا، فى المغرب، يتعلق برأسية نازلة، مفترضة أو متخيلة، من مفتاح القبة الذى تشغله نجمة كلاسيكية أو مرتبطة بعصر الخلافة، وتتجه فى نزولها نحو قاعدة البنية حيث نجد منطقة الانتقال، بمثابة وحدة معمارية، تقوم فى كثير من الأحيان بدور ثانوى، إذا لم يكن غير موجود بالمرة. هذه الرأسية النازلة النظرية تأخذ فى التوسع أو التكاثر عندما تظهر مجموعة من القباب الصغيرة المتدرجة ذات النجوم، أى بإيجاز، وجود تكوين أو تكوينات شبيهة بالقبة السماوية بنجومها الأمر الذى يذكر بسورة من سور القرآن الكريم وردت فيها آية تشير إلى أن الله رفع السماء بغير عمد وهى آية تتناغم معها فكرة المقربصات، هذا إذا ما اعتبرنا أن هذه العناصر الزخرفية قابلة للتحديد بأنها "عمارة متخيلة، لكنها عقلانية معلقة دون حوامل".

في زمـاننا هذا نجـد أن المقـربصـات يتم تناولهـا من منظور لوجـسـتى حـيث تسـتـخدم العمليات الحسابية والمبالغات المنهجية للتوضـيح غير أن العكس هو الذى يحدث وبالتالى يراه المشاهد على أنه من الأعمال ذات الأسرار الخفية. ومن جانبنا، عندمـا قـمنا بطرح وجـهة نظرنا فى هذا المقام لم نفعل شيـئًا إلا تقديم رؤية فنيـة متطورة مستخدمين الرسم المنهجى ولكن دون الدخول فى معادلات رياضية فنية لاشك أنها كانت مستخدمة فى المرحلة الانتقالية من الإبداع إلى التنفيذ والإبداع العملى - أى القبـة أو القبو -، ثم انتقلت إلى حقل الأدب العربى وورد ذكر الآية القرآنية التى يمكن أن تدعونا إلى تأمل قباب المقربصات على أنها سماوات أو تجسيد للسماء تحدث عنه الشعراء فى النقوش الكتابية العربية على حوائط المبانٍ ومن أمثلة ذلك ما نجـده فى صالة الأختين بالحمراء. وإذا ما باعدنا المحتوى الخاص باللعب بالألفاظ والجوانب البلاغية فى النصوص الحائطية فإننا نجد أن مبانٍ الحمراء الضخمة تدخل فى الإطار والمنظور القديمين المتعلقين باتخاذ الأقبية والعقود كنوع من الرمزية للسماء بأجرامها الثابتة أو المتحركة، وهذا ما نوّه أو. جرابار: إلى أن أول تساوٍ بين قبة المقربصات = والسماء نجده منفذًا خلال القرن الثانى عشر فى سقف المصلى الملكى فى باليرمو حيث يراها المعجبون بها على أنها "لؤلؤة ذهب وتقليد للقبة السماوية بنجومها". لكن إلى أى درجة يمكننا تصديق هذه المقولات المتكررة التى وردت فى الشعر العربى الغرناطى وكانت ثمرة تأمل قبة المقربصات فى صالة الأختين بالحمراء؟.

نعود إلى أرض الواقع لنرى أن هذه القباب غير جديرة كلها بهذه التسمية، وهى القباب المزخرفة بالمقربصات وجرى إقامتها فى الأماكن الأكثر نبلاً وأهمية فى المبنى، ففى المساجد نجدها فى المحاريب والفراغات المجاورة لها، وكأنها تنادينا وتشير إلى أهميتها، وفى القصور نجدها سيدة الموقف فى صالة التشريفات ذات المخطط المربع، أى القبة الملكية ومن أمثلة ذلك صالة الأختين فى حالة قصر الحمراء، التى ربما كانت

هناك نماذج سابقة عليها في القصور القديمة التي زالت من الوجود؛ هناك إذن رغبة في إدخال التدّرج على العمارة الأكثر نبلاً أو أهمية في المساجد والقصور وجاء ذلك من خلال مقربصات القباب والعقود، وهو المبدأ الذي يولد فراغات تمنح البهجة والرفعة، وعندما نقوم بإحصائها في المبنى نجد أنها تقدم لنا إيقاعًا من المقربصات في اتجاه معين يشير دائمًا إلى المحراب أو الصالة الرئيسية في القصر، وهذا ما نجده بوضوح في المساجد المرابطية والموحدية وفي قصر بهو السباع بالحمراء، هذا التسلسل الإيقاعي للمقربصات اتخذ لنفسه مكانًا في الفراغات الطبوغرافية المتدرجة في الأهمية في المسجد الجامع بقرطبة – التوسعة في عصر الحكم الثاني والتي نرى صورة طبق الأصل لها في المساجد المغربية خلال القرن الثاني عشر.

الخلاصـة :

عندما نتأمل الفن العربي بعد مرور القرن الثامن والتاسع والعاشر نجده يميل إلى تكوينات زخرفية هندسية متشابهة، في المشرق والمغرب، أو متوازية طالما أن لها قاسمًا مشتركًا هو النمط القديم الذي يعتبر متطوراً في حد ذاته خلال العصر الروماني المتأخر والعصر البيزنطي، غير أن موضوع المقربصات، وعلى شاكلته زخرفة الأطباق النجمية مرّ بتجارب مختلفة ومتزامنة على جانبي حوض البحر المتوسط، حيث شهدنا تطورات كل في طريق، وشهدنا فترة زمنية غير محددة جرت فيها تأثيرات واستعارات من طرف لآخر. ولا نعرف على وجه اليقين الدرجة التي يتفوق فيها هذا الطرف على ذاك في عملية نقل المقربصات أو الوحدات Celulas أو الخلايا التي هي جزء من تكوين متدرج. إنها المشكلة نفسها الخاصة بانتقال القباب ذات الأوتار، في عصر قرطبة الخلافة، التي عاد ظهورها ابتداء من القرن الثاني عشر والثالث عشر، والتي شيدت بالآجر في إيران وتركستان، وشهدت هنا مراحل تطور محلية ذات أبعاد زخرفية تشبه ظاهريًا تلك المنبثقة عن المغرب الإسلامي

والمتجسدة فى القباب القرطبية. ومع هذا فإن النقد الفنى فى زماننا عندما تناول الظاهرتين، قال بأن المشرق – إيران والعراق – هما الأصل أو المصدر لعملية الانتقال ودائمًا ما وضع النقد الفنى مصر كحلقة وصل، ومن أمثلة ما نجده بالنسبة للمقربصات، هذه النظرية، التى تفتقر فى اللحظة الراهنة إلى شواهد آثارية، تواجه ذلك التطور اللافت للنظر والشديد التعقيد الذى بلغته المقربصات فى المبانٍ الإسلامية الإسبانية وفى صقلية والقلعة الجزائرية خلال القرن الثانى عشر، وهو التوجه الذى يتضمن تقنية وفلسفة فنية أكثر تطوراً من تلك التى نشهدها فى المشرق؛ وفى هذا المقام نجد أن الأولوية هى للاستخدام والتقنية أكثر من الجذور والأصول أو المكان أو الجغرافيا التى نشأ فيها هذا الفن فى منطقة انتقال تم إبعادها عن السياق المعمارى.

ما هو المضمون الفنى للفظة مقرنص؟ هل هو موشور أو موشورات؟ هل هو عناصر زخرفية معلقة؟ هل هو وحدة معمارية زائفة أو متخيلة؟ عندما نطلع على "قاموس الأكاديمية الملكية للغة الإسبانية" لنعرف معنى الكلمة نجده يضع نفسه فى المغرب وليس فى المشرق، ويضع تعريفًا للكلمة: "عمل مكون من توليف هندسى لموشورات متراكبة يتم قص أطرافها السفلى لتكون بمثابة مسطح مقعر. ويستخدم كزخرفة للقباب والكرانيش... إلخ". وبعد أن تحدث جومث مورينو عن أصول المقرنص = المقربص رأى أن هذا الفن المشرق كانت بدايته نقطة الانتقال التى تتم من خلال تقدم متدرج إلى الأمام حتى يتم التوصل إلى القبة، ثم يضيف الباحث قائلاً: "غير أن المقربص فى المغرب الإسلامى وبالتحديد فى المرابطى يتم فى شكل بروفيل عقود متعددة الخطوط شديد التعقيد، وهى – أى العقود – تشكل هيكل القبة، ويجرى ملء الفراغات باستخدام وحدات موشورية، وبعد ذلك يجرى قطع الطرف الأسفل ليصبح الباقى على شكل مقعر ويتم وضع الوحدة فوق الأخرى بشكل منهجى، وعبقرى: أى اللعب بالمقربصات كما يقولون. وعندما نلاحظه من منظور رأسى نجد أنه شبكة هندسية، ويطلق على الخطوط الحاكمة فى هذا الفن "مدينة" وعلى الأضلاع الأخرى

adarajas طوبة الرَّبط البارزة). وعلى أية حال فإن هذا التعريف أو ذاك فى حاجة إلى قائمة أو جرد مصحوب بالصور والمخططات الأفقية والرأسية للمقربصات فى المغرب الإسلامى، وهى المهمة التى سنقوم بها ما استطعنا من خلال هذا الكتاب، ومن خلال ملحقه الذى يتضمن اللوحات والتى إليها نضيف تلك الأخرى التى وردت فى الفصول التى عالجنا فيها أمر القصور الإسبانية الإسلامية فى بداية الكتاب. وبالنسبة للفظة وطبيعتها الصوتية "مقرنص" فى الوثائق والقواميس والكتب فى أيامنا هذه فإنها تستخدم muqarnas, muqarbas, muqarbasa, muqarbisa, mucarnas, almocarabes, almocarbez, mocarabes لما يستخدمه خاثنتو بوش قبة أو قبو مقربص، وأخيراً نجد اللفظ الأكثر شيوعاً وهو estalactitas.

قراءة للوحات التى يتضمنها النص:

لوحة مجمعة ١: هياكل من القباب ذات الأوتار فى المغرب الإسلامى، A1- رسم حجرى لحصن يرجع إلى عصر الخلافة فى غورماج وفسيفساء رومانية وبيزنطية؛ ٢، ٤ المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)؛ ٣- مسجد الباب المردوم بطليطلة، من ٥ إلى ٨ فسيفساء قديمة؛ ٩: مقربصات فى الحمراء؛ من ١٠ إلى ١٤ المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)؛ ١٣، ١٥: شخشيخة مدجنة، سان بابلو بقرطبة؛ ١٦: مصلى بيت لحم، بطليطلة (ق ١١م)، ١٧، ١٨: مساقط رأسية لقباب نجمية، النمط رقم ١٠ (ق ١٢م)؛ ١٩: قبو مدجن من المقربصات، ألكاثار دى إشبيلية؛ من ٢٠ إلى ٢٣: قباب ذات أوتار مع أشكال نجمية مثل نمط مسجد الباب المردوم، مساقط أفقية ورأسية وقطاعية perspectivo؛ ٢٥: شبه قبة عصر الخلافة، مصلى بيا بيثيوسا، المسجد الجامع بقرطبة؛ ٤-٢: رؤية لقبة نجمية، صالة بنى سراج، قصر بهو السباع بالحمراء؛ B: إضافة. إن تكوين القباب ذات الأوتار فى المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م) a,b؛ لوحات من الرخام من مسجد القيروان ومسجد سوسة (ليزن)؛ C:عقود متقاطعة

لأبواب، مسجد قرطبة؛ ١-C: العقود نفسها مصحوبة بالنوافذ، d: تطور قبة المحراب المركزية، e: تطور القباب الجانبية للمحراب، h: تطور القبة الزائفة، مصلى بيا بيثيوسا، مسجد قرطبة.

لوحات مجمعة ٢، ٣، ٤: ٢: المشرق: ١، ١-٢، ٤: مناطق انتقال زخرفية فى "مسجدى - جامى" أصفهان؛ ٢، ٣: تطور القباب الصغيرة الزخرفية، ٥: قبة مقربصان: إيمان الدر، سامرا، ٦: ضريح ومدرسة نور الدين بدمشق، ٧: إفريز مقربصات، أباركوه، ٨: إفريز مقربصات، مسجد الجيوشى، بالقاهرة. لوحة ٣: تطور العقود المتعددة الخطوط فى الفن الإسلامى بالمغرب: ٢١، ٢٢: مناطق انتقال لأضرحة مصرية، ق ١٢، ١٣م، مناطق انتقال بمسجد تلمسان. لوحة ٤: A: قباب صغيرة من المقربصات لاس أويلجاس دى برغش؛ ١-A: موشورات من الخشب من المقربصات الإسبانية الإسلامية، B: مكعب Cubo من المقربصات، منظور رأسى ومسقط قطاعى فى البرطل بالحمراء.

لوحة مجمعة ٥: إسبانيا والمغرب: ١، ٢: أشكال لسقف فى المصلى الملكى فى باليرمو؛ ٣: كوة أو مذبح فى قصر زيزة فى باليرمو، من الحجر؛ ٤: مكعب مقربصات فى مفتاح القبة ذات الأوتار الكائنة أمام المحراب، المسجد الجامع بتلمسان؛ ٤-١، ٧: أسقف مقربصات فى القرويين؛ ٦: قبو لغرفة فى صحن الأعلام، ألكاثار دى إشبيلية؛ ٨: إفريز مقربصات فى الغرفة الملكية بغرناطة، ٩: إفريز مقربصات ناصرية ومدجنة؛ ١٠: ست وحدات تمثيلية للمقربصات الإسبانية الإسلامية؛ ١٢: الموشورات السبعة أو الوحدات الرئيسية المطبقة على وحدة خشبية؛ ١٣، ١٣-١: تطور فى إفريز خشبى فى البرطل بالحمراء؛ A، A-1، A-2، A-3: طبق نجمى، عصر الخلافة، فى وحدات مقربصة، ق ١٢؛ ١٤: إفريز مصلى فى الكاتدرائية القديمة فى سلمنقة (١٢٨٠م).

لوحة مجمعة ٦: إسبانيا والمغرب: ١: نمط من الأقبية الحجرية نمط عصر الخلافة، مصلى بيا بيثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة؛ ٢: مسجد الباب المردوم

بطليطلة، ٣: قبة صغيرة مدجنة فى المصلى الملكى بالمسجد الجامع فى قرطبة؛ ٣-٢ سقف مدجن في كنيسة سان أندرس بطليطلة: ٤ : Capulin وردة) من عقود موحدية في مسجد تنمال، ٥: من أسقف مسجد الكتبية، ٦: قباب مسيحية أو مدجنة ذات شكلين نجميين متراكزين، ٧، ٨، ٩، ١٠: قبة الباروديين بمراكش؛ ١١: وردات Capulin تدور فى فلك وحدات زخرفية فى قبة مقربصات، ١٢- A: شبكة كلاسيكية، النظام المثمن المطبق على الأقبية المقربصة، مسجد الموتى بالقرويين، ١٢- B: شبكة فى قبو مدجنة، ٣: قبو مشطوف aristas، باب العدل بالحمراء، ١٤: أقبية مشطوفة مترابطة، برج الأميرات بالحمراء، ١٥: مجموعة من مناطق الانتقال فى قبة ذات ستة عشر ضلعًا، باب السلاح بالحمراء، ١٦: مناطق انتقال مدجنة إشبيلية (١٦-٣ منطقة انتقال فى حمام رندة، ١٦-٥: من قبو فى القرويين.

لوحة مجمعة ٧: تطور المقربصات فى أقبية فى الحمراء، ١- A: قبة فى صالة الأختين فى الحمراء؛ ١- B: وحدة كلاسيكية Trama لأسقف فى بوائك صحن بهو السباع بالحمراء، ١- C: طبق نجمى من ثمانية أطراف مع ثمانية نجوم من أربعة تحيط به، البرطل، سقف صالون قمارش، ومفتاح قبو صالة العدل، بالحمراء، ٢: سقف في المصلى الملكى فى باليرمو؛ ٣: قبة فى قبة الباروديين بمراكش.

ملحق إحصائى:

١- مدخل، العمارة:

عرفنا أن المقربصات ربما ولدت لزخرفة مناطق الانتقال والقباب، ومكونات المقربصات صغيرة، أو خلايا Celula ذات ظاهر معمارى، وهى نوع من مناطق انتقال صغيرة مقعرة أو مشطوفة، ولهذا فإننا نقدم على التوالى منها نماذج معمارية محضة، مشرقية ومغربية وذلك كوسيلة نقترب بها إلى مولد المقربصات وتأقلمها على

الإطار المعمارى للخلايا الخاصة بالمقربصات. ومن خلال هذه اللوحات يمكن القارئ أن يخرج بالنتائج المرجوة.

لوحة مجمعة ١ : مناطق انتقال. تعتبر وحدات حاملة، وأيضًا وحدات تساعد على الانتقال من المخطط المربع للمبنى إلى القاعدة المثمنة للقبة، ولها وظيفة معمارية ذات واجهة زخرفية. ومن أبسط أشكالها ما يمكن أن يكون مستويًا، ٦: من النمط المشرقى؛ وفى الإطار البيزنطى نجد "سان فيتال دى رافينا" على شكل عقد، C؛ ١: مسجد الوليد بدمشق، جرى ترميمها، ٣: مسجد الجامع الأزهر بالقاهرة (٩٧٢م)؛ ٤: أخرى، بالقاهرة حيث يلاحظ أن البرنيطة شبه المستديرة قد أصبحت شبه قبو مشطوف .dearista: ٧ من مسجد القيروان (ق ٩م)، وقد اتخذت شكل عقد مضلع، أى تأثيرات بيزنطية؛ ٥: من ذلك المسجد الجامع، من الآجر، وقد جرت بها عملية ترميم كبيرة خلال ق ١٩م ولاشك أن الترميم كان أمينًا للأصل المقبو خلال القرن التاسع.

لوحة مجمعة ٢: مناطق انتقال. المشرق ومصر. نجد فى إيران، أرض المبانى المشيدة بالآجر، بداية من مراحل التحول فى الشكل الزخرفى خلال القرن الثانى عشر، ويتمثل ذلك فى تراكب مناطق الانتقال الصغيرة على مسطحات منحنية داخل منطقة الانتقال الحقيقية الوظيفية، ١، ١-٢، ٤ نمط من أصفهان، مسجدى دجامى، أصفهان (طبقًا لـ ج. روزنتال ستيرلين) والمسجد الجامع فى أرديستان Ardistan؛ ٢: جمباد إى كابول (١١٩٥م) ماراجاه Maragah (طبقًا لـ ج. روزنتال)، ٣: تطور إيرانى، ناستان؛ ٥: تأثيرات إيرانية فى القاهرة وتطور محلى طويل ق ١٢، ١٣م، نمط من أسوان، المشهد (١١٠٠-١١١٠م) (كروزويل)، ٧: نمط ضريح السيدة عاتكة (١١٠٠-١١٢٠م) (مارسيه) ومشهد أم كلثوم (١١٢٢م)، ٦: تطور هندسى بين منطقة الانتقال والقبة، ناتانز Natanz (ق ١٢، ١٣م)، A: الرّقة Raqqa، فى قصر هارون الرشيد متراكب، (سارّ وهرزفيلد)، ٨: ضريح فاطمة كاتو، مصر (١٢٨٣-١٢٨٤م).

لوحة مجمعة ٣: مناطق انتقال إسبانية إسلامية ومدجنات، ١: باب السلاح بالحمراء، ٢: نمط منطقة انتقال مدجنة فى ويلبة، ٣: حمام عربى فى رندة، ٤: نمط مدجن فى مدينة دل كامبو (بلد الوليد)، ٥، ٦: فى قبة مرابطية فى مسجد القرويين، ٧: منطقة انتقال متأخرة مضلعة، ٨: باب القصر الصغير بالمغرب (ق ١٢-٣)؛ ٩: باب الرواح بالرباط، ١٠: برك كنتوس، الأختان (إشبيلية) (خوسيه إستيفى)، ١١: برج السجن، مدجن، قصبة القلعة الملكية (جيان).

لوحة مجمعة ٤: مساقط أفقية؛ كان النمط المربع هو الشائع الاستخدام منذ القدم وهو المكون من تسع وحدات أو على شكل صليب يونانى؛ ١: جّب فى صحن المسجد الجامع بقرطبة؛ ٢: جُب فى بازيليكا سان ثبريانو، قرطاج (تونس)، بيزنطى وسابق على المسيحية، ٣: مسجد الباب المردوم، طليطلة (ق ١٠م)، ٤: مسجد بوختاته، سوسة (ق ٩م)، ٥: قبة مقربصات مدجنة، كنيسة سان أندرس، طليطلة (ق ١٤م)، ٦: شبه قبة فى مصلى بيا بثيوسا، المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م)، ٧: زليج فى المسجد الجامع بالقيروان (ق ٩م)، ٨: مسجد بلخ غرب نهر الأردن (ق ٩-١٠م)، ٩: نمط غرفة التدفئة فى الحمامات الإسبانية الإسلامية (ق ١١م)؛ ١٠: مصلى أتا Apta الأرمنى (شويزى) (ق ١٢-١٣م)؛ ١١: قبة أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠م).

– لوحة مجمعة ٥: مساقط أفقية؛ مخططات على شكل نجمى مكون من ثمانية. ١، ٣: فسيفساء إسبانية رومانية، ٢: تطبيقان زخرفيان على الشكل النجمى فى منشآت إسبانية إسلامية، ٤: مخطط لغرفة فى الحمامات الرومانية "أنطونيو" فى قرطاج، مع شكل نجمى فى خطوط متقطعة للمخطط السابق على المخطط المزدوج المثمن؛ ٥: أنماط من مخططات فى سان فيتال فى رافينا، وقبة الصخرة فى القدس (ق ٧م) (كروزويل)، ٦: مخطط لمقربصات إسبانية إسلامية، ٧: بيزنطى، مخطط سان خورخى دى عزرا، ٨: قبة الصليبية (ق ٩-١٠م) سامرا ؛ ٩: مخطط لمبانٍ ترجع

لعصر النهضة وضعها ليوناردو دافنشى، ١٠: منظور رأسى لقبة أوتار متقاطعة، مسجد الباب المردوم بطليطلة.

– لوحة مجمعة ٦: مساقط أفقية. مخططات لمبانٍ ذات شكل نجمى من ثمانية أطراف؛ ١: برج بشارع/ بورفيرا، فى شريش (ق ١٢–١٣)، ٢: مخطط للطابق الأرضى الموحدى فى برج بلاتا (الفضة) إشبيلية، ٣: برج مدجن فى أرغن؛ ٤–٥: مدجن، البرج الجديد بسرقسطة؛ ٦: مدجن، برج سان أندرس فى قلعة أيوب (بسرقسطة)؛ ٧: نمط برج مدجن فى أرغن؛ ٨: نمط للمقربصات الموحدية.

– لوحة مجمعة ٧: أنماط القباب الإسبانية الإسلامية، A,B: مشطوفة dearista، نلاحظ أن A داخل الخيرالدا بإشبيلية. قباب ذات أوتار: ١–B: مصلى أسونثيون، لاس أويلجاس، برغش؛ ٢–B: برج بيينا الموحدى (أليكانتى)، ١–D المخطط العلوى للمنارة الموحدية فى مسجد الكتبية، مع مناطق انتقال من المقربصات، ٢–3 D: برج السجن فى ألكالا الريال (جيان). عناصر زخرفية: ٣–B: مفتاح القبة الكائنة أمام المحراب بالمسجد الجامع بقرطبة؛ ٤–B: من الحفائر فى مسجد مدينة الزهراء، ٥–B: حجر من قلعة بنى حماد بالجزائر؛ ٦–B: قبة مضلعة، محراب المسجد الجامع فى تلمسان؛ ٧–B: مفتاح قبة مقربصات مسجد القرويين ومسجد الكتبية.

– لوحة مجمعة ٨: أنماط من الأقبية الإسبانية الإسلامية والمدجنة؛ ٢: مشطوف arista، فى برج كاربيو (قرطبة) وذات وترين متقاطعين فى محراب مسجد حصن سان ماركوس، ميناء سانتا ماريا (قادش)؛ ٣: برج معبد سانتو دومنجو فى دروقة (سرقسطة)؛ ٤: برج مدجن فى تروال، ٥: قبو أشبيلى مشطوف، ٦: من غرفة hipocausis فى حمامات عربية ومدجنة؛ ٧: زخرفة عباسية من الآجر فى أخيضير، العراق، ٨: أقبية لأبراج مدجنة فى طليطلة وأرغن، ٩: نافذة فى تطوان.

– لوحة مجمعة ٩: قباب مضلعة: A: مئذنة مسجد حسان بالرباط (طبقًا لكاليه الأشكال الأول)، B: باب الرواح بالرباط.

- لوحة مجمعة ١٠: قباب مضلعة فى الحمراء (انظر الفصل الخامس، لوحة مجمعة ٥٨).

- لوحة مجمعة ١١: أقبية مشطوفة arista إسبانية إسلامية، A: ست مخططات من اثنى عشر ضلعًا فى برج الذهب، إشبيلية، B: قبة ومناطق انتقال مشطوفة فى باب العدل بالحمراء، C: منظور للنموذج السابق يلاحظ فيه التقاء الحواف المعلقة أو النازلة على شكل مقربصات، برج الأميرات بالحمراء؛ من ١ إلى ١٥: أنماط لقباب صغيرة متداخلة فى تكوينات من المقربصات الإسبانية الإسلامية.

٢- مقربصات:

ندرس فى هذا البند التطورات المختلفة التى عاشتها المقربصات فى العقود والقباب أو الأقبية والأفارين ونهايات الأشكال المشطوفة achaflanadas، وإلى العقود والقباب الواردة فى هذه الإحصائية نضيف تلك التى جرت دراستها عند تناول المبانٍ الناصرية فى غرناطة والحمراء وجنة العريف.

العقـود:

- لوحة مجمعة ١٢: العقد المتعدد الخطوط كعنصر رئيسى فى تطور مكونات المقربصات. عقود من عمارة قائمة: ١: الجعفرية بسرقسطة، ٢: مسجد الزيتونة بتونس، ٣: مئذنة صفاقس، تونس، ٤: باب زويلة (١٠٩٢م) القاهرة، ٥: قلعة بنى حماد، شارع فى العمارة المرابطة والموحدية، ويبدأ انضمام العقد المتعدد الخطوط إلى المقربصات؛ ٥-٢: القلعة، ٦: قبة الباروديين بمراكش، ٧: منارة الكتبية، مشهد أسوان -- مصر (ق ١١-١٢م)، ٨: مسجد تلمسان (١١٣٥م)، ٩: مسجد الأقمر بالقاهرة، والقرويين وقصر زيزة فى باليرمو، ولاس أويلجاس ببرغش، ومسجد تنمال

ومسجد الكتبية ومنارة المسجد الكبير بصفاقس، ١١: معبد سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة - بدون مقربصات - ١٢: مسجد الكتبية، ١٣: قبة الباروديين - عقد بدون مقربصات، ١٤: الخيرالدا - بدون مقربصات، القرويين، ومنارة الكتبية، ١٥: بدون مقربصات، منارة أرشيث (ملقة)، باب عدية، الرباط، مسجد الكتبية، ١٦: قصر زيزا فى باليرمو، والمصلى الملكى، والعصر الموحدى بعامة، ١٧: بدون مقربصات، مئذنة مسجد حسن بالرباط، زيزة، قبة الباروديين؛ ١٨: بدون مقربصات، نمط باب قصبة عدية بالرباط، أشرطة قشتالية، دير سان كليمنت دى طليطلة، شريط من الكاتدرائية القديمة بسلمنقة، ١٩: بدون مقربصات، لاس أويلجاس ببرغش، ٢٠: القرويين ٢١: ضريح شيخه يانوس (ق ١١، ١٢م) القاهرة، ٢٢: مسقط أسوان Mascad (ق ١١-١٢م) القاهرة؛ ٢٣: القاهرة نمط ضريح أم كلثوم، مسجد الأقمر، السيدة عاتكة (١١٢٥م).

- لوحة مجمعة ١٣، ١٤: المقربصات فى العقود. هذا تجديد موحدى جرى تطبيقه على الأسطح الدنيا بعرض الحائط، والعقود المتعددة الخطوط التى عادةً ما نراها ذات ستائر. وفى مسجد تنمال نلاحظ أن العقد A (طبقًا لإيوارت) له بطن تضم نمطين: ١-A: به معينات فى القمة ووردة Capulin مقربصات؛ ١-B: نجد فقط تموجات الفصوص؛ والعقد B من مسجد تنمال. وفى مسجد الكتبية C، نجد أن داخل العقد مغطى بطبقة من المقربصات حيث يدخل فيها قبيبات كأنها تنويه بالقبة فى ذات المفتاح النجمى والاسطوانة أو الدائرة المضلعة، من صنف القباب فى عصر الخلافة فى قرطبة. لوحة ١٤: هى صور لعقد الكتبية، وفى إسبانيا نرى هذا الموروث الفنى مستمرًا، خلال ق ١٣، من خلال عقود فى منزل "أبو مالك" فى رندة، وعقود كونثبثيون فرانثيسكا بطليطلة (لوحة ٣٦).

- لوحة مجمعة ١٥: المقربصات فى العقود. ظهرت فى المدارس المرينية فى الشمال الإفريقى فى نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر واجهات متجاورة من عقود ذات ستائر ومقربصات: ١: بوعنانية بفاس، ٢: العطارين، فاس، ٣: نموذج

متأخر، بن يوسف، مراكش. وقد كان لهذه النماذج تأثيرها فى الفن الناصرى بغرناطة: ٤: مدرسة غرناطة، ٥: صالة الأختين، الحمراء، ٦: صالة بنى سراج، الحمراء، ٧: مرقب ليندراش، الحمراء.

– لوحة مجمعة ١٦: نمط العقود المتعددة الخطوط وذات الستائر، سواء كانت هناك مقربصات أم لا، ١: مسجد تلمسان، ٢: القرويين، ٣: الخيرالدا بإشبيلية، ٤: مسجد الكتبية، ٥: مسجد الكتبية ومسجد حسان بالرباط، ٦: مسجد حسان بالرباط، ٧: زيزة، باليرمو، ٨: لاس أويلجاس ببرغش، ٩: مسجد تازا، ١٠: مدرسة فى شمال إفريقيا والجامع الكبير بفاس والحمراء بغرناطة، A: صحن الجص، ألكاثار دى إشبيلية، B: المصلى الملكى فى المسجد الجامع بقرطبة، ١١: مدرسة ساورى Sauri، ١٢: مدرسة العطارين، ١٣: مدرسة بوعنانية، ١٤: منزل "أبو مالك" برندة، ١٥: صالة باركا بالحمراء، ١٦: صالة العدل وصالة دراشا بالحمراء، ١٧: صالة دراشا Daraxa، ١٨، ١٩: قصر بهو السباع بالحمراء، وضريح قصبة مراكش، ٢١: مدخل صالة العدل بالحمراء، ٢٢: كشك فى صحن بهو السباع، ٢٣: المصلى الملكى بقرطبة، ٢٤: منصورة، تلمسان.

وبالنسبة لعقود المقربصات انظر الفصل الرابع، لوحات مجمعة ٢٢، ٣٦، وفى الفصل الخامس اللوحات المجمعة ٢٠-٢١، ٤٦، ٥١، ٥٥، ٦٤، ٦٥، ٦٨، ٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٢-١، ٧٢-٢، ٧٢-٣، ٨٩.

القبــاب :

القباب المرابطية :

بدأت القباب خلال النصف الأول من القرن الثانى عشر فى مساجد شمال إفريقيا فى توازٍ مع القبة الملكية فى باليرمو.

– لوحة مجمعة ١٧: قبة الباروديين بمراكش مخصصة لمراحيض المسجد المجاور، ومع هذا فإن هـ. تراس كان يرى أنها كانت ضريحًا لأحد الحكام المهمين، ١: المخطط، (كاليه) مع القبة ذات الأوتار، الأسلوب القرطبي، ومسجد الباب المردوم بطليطلة، :A الوردات Capulin في الأركان، والتي نراها في ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، وفي المسقط الرأسي ٣ (كاليه) الخاص بالقبة نلاحظ في الإفريز العلوي عقوداً متعددة الخطوط، لها مربعات منحنية الخطوط في الوسط، وهذا الأخير سوف يصبح عنصراً رئيسيًا في المقربصات اللاحقة. ومن العناصر الجديدة العقود المتعددة الخطوط المتقاطعة والخاصة ببيئة المبنى.

– لوحة مجمعة ١٨: مسجد تلمسان، بنية ذات أوتار على شكل نجمة من اثني عشر طرفًا وهي تمثل جديداً بالمقارنة بالقباب القرطبية المكونة من ثمانية أوتار، ويتم تنفيذها باستخدام الأوتار أو عقود الآجر مع مفتاح عبارة عن قبيبة من الآجر مقربصة طبقًا للنمط ١، ٢: هذه القبة الصغيرة لها شكل نجمي مكون من ثمانية أطراف، ويصل هذا الشكل أو هذه الأضلاع بمركز أضلاع الشكل المثمن الموضوع فيه، ٣: سيراً على نموذج خاص بالقباب الصغيرة بمسجد الباب المردوم بطليطلة، ولهذا الشكل وحدات تحيط به وهي عبارة عن أربع قباب صغيرة على شكل نجمة، ٥: هناك تجديد يتمثل في الموشور ذي المخطط المربع في منحنى وله حامل مثلث مقعر وعقد صغير نصف اسطواني في الأعلى. ومن التجديدات أيضًا مناطق الانتقال، ٦: وربما كانت تستلهم مناطق الانتقال في الآثار الفاطمية بالقاهرة، ٧، (ق ١١-١٢م)، ومع هذا فإن المغربية تبدو أكثر شبهًا بالمقرنص بالمقارنة بالمصرية التي لا تعدو أن تكون مناطق انتقال suspendidas على الطريقة الإيرانية؛ ٨: نمط من خطوط متقاطعة ذات دائرة مفترضة تحيط بالشكل النجمي الخارجي المكون من اثني عشر طرفًا.

- لوحة مجمعة ١٩: قبة صحن الأعلام فى ألكاثار دى إشبيلية، يصنفها تورس بالباس على أنها ربما كانت ترجع للعصر المرابطى، وإذا ما نظرنا إليها بنيويًا فإنها تكاد تماثل السابقة فى تلمسان ومع تغير " مجموعة" Trama المعينات فى المفتاح، وهى هذه المرة منبثقة عن فسيفساء إسبانية إسلامية، ١: فى وحدة من ١٢/٦ مطبق على مخططات برج الذهب فى المدينة: أشكال سداسية فى تبادل مع مربعات ومعينات ومثلثات مقعرة مشكلة اسطوانة، الموشور المربع يزداد قوة وهو ذو خطوط منحنية وعقد فى الأعلى ومثلث فى الأسفل.

- لوحة مجمعة ٢٠: مسجد القرويين بفاس، توجد فى المسقط الأفقى والرأسى فى القباب والأقبية المتركز فى البلاطة المركزية (طبقًا لمخطط نشره هـ. تراس مع إضافة بعض الأرقام)، رقم ٥: يدل على بنية المقربصات، ورقم ٣: عقود متعددة الخطوط أو ذات ستائر.

- لوحة مجمعة ٢١: القرويين، بنية المقربصات ذات قاعدة مستطيلة فى البلاطة المركزية، منظور رأسى، مقسومة إلى نصفين، ٣-١ (نشره هـ. تراس)، ٣-٢، ٣-٣: منظور رأسى (نشره هـ. تراس)، ٣، ٥، ٦، ٧، ٨: تفاصيل فى مسقط رأسى يتضمن الأجزاء أو الموشورات الأساسية مرقمة، ويمثل المنظور الرأسى، ٣-١: الخلاصة المطبقة على القبو الكبير والتى هى ثمرة تجارب سابقة تتعلق بقباب مسجد تلمسان وقبة الباروديين، وبروز الوردات Capulin المضلعة التى تدور فى فلك الوحدة الرئيسية وهى الشكل النجمى المكون من ٨ أطراف ويرجع لعصر الخلافة.

- لوحة مجمعة ٢٢: القرويين، A: صورة من قبة فى اللوحة المجمعة السابقة؛ ١، ١-١: بنية الجزء الكائن أمام المحراب: وردة Capulin المفتاح، شكل نجمى من ثمانية، على نمط ما هو قائم فى مسجد الباب المردوم فى طليطلة، وفى تلمسان؛ واستنادًا إلى وجود مساحة كبيرة للزخرفة تتكاثر الوردات Capulin المضلعة التى تدور فى فلك

أخرى، وهى هنا من ١٢ طرفًا. أما الوشورات فهى مدهونة مشكلة بذلك وحدة فنية مستقلة وهذه عادة انتقلت إلى المقربصات الإسبانية الإسلامية حتى وصلت إلى الحمراء. هناك وجود لمناطق الانتقال المستقلة ذات المقربصات: ٢-١، ٢-٢، ٢-٣: قبة المحراب فى نمطها الأساسى، ٢-٤،: وجود مناطق انتقال ذات مقربصات: ٤-١، ٤-٢: قبة أخرى فى البلاطة المركزية، وهى قبة الأكانثوس مع وجود وردة جديدة Capulin فى المفتاح، من عشرة أضلاع، وشكل نجمى من عشرة أطراف: ٥: قبة أخرى فى البلاطة المركزية، وهى الأقرب إلى الصحن.

– لوحة مجمعة ٢٣: القرويين، A: البنية، ١، ١-١: من اللوحة المجمعة السابقة، B وحدة كلاسيكية Trama ذات شكل مثمن، مطبقة فى قبة مسجد الموتى المجاور لمسجد القرويين.

القباب الموحدية :

لوحة ٢٤: مسجد تنمال، A: الاختلاف بين قبة القرويين والقباب الموجودة فى صف واحد فى البلاطة المركزية بمسجد تنمال، وفى الكتبية بمراكش نجد أن هذه القباب توجد فى البلاطة المستعرضة الموازية لحائط القبلة، وما بقى فى الأساس هو بنيتان كاملتان، A: (إيوارات) وبنية قبة المحراب، B: (إيوارات) ويؤدى المنظور الرأسى الذى نقدمه للقبة الأولى إلى وجود الوحدة الأساسية، من نمط عصر الخلافة فى قرطبة، من أشكال نجمية من ثمانية أطراف متراكزة، وثمانية مربعات بين الأطراف الخارجية، ١-A: مع تنويعات متكررة فى بنية المحراب، C: ومناطق انتقال مقربصة فى تدرجات؛ يتكرر هذا الصنف من مناطق الانتقال الملساء فى قبة صغيرة فى سلم برج الأسيرة بالحمراء، D. أما التى تحمل حرف E فلم تصل كاملة، منظور رأسى ١-E: (إيوارات).

– لوحة مجمعة ٢٥: مسجد الكتبية، حصلنا من هذا المسجد على ست وحدات بنيوية من المقربصات وهى نفسها التى نراها فى اللوحة: ١: من كوّة المحراب، والجديد فيها هو وحدة Trama مكونة من مثمنات تحيط بها مربعات ومعينات ومثلثات كروية نحو المركز، وهى وحدة مثمنة enclave، ٨–٨: توجد فى الوحدة الكلاسيكية، ١٢–٦: فى قبة صحن الأعلام فى ألكاثار دى إشبيلية؛ وهذا النمط ٨–٨ الذى يتكرر فى البنية رقم ٥، مصدره فسيفساء ترجع إلى العصر الرومانى المتأخر والبيزنطى بناء على الرسم .X والبنية رقم ٣ نجد فيها العقود الصغيرة المضلعة – مثلما هو الحال فى القرويين – معلنة عن عقود من نفس الصنف الغرناطى فى إطار العمارة القائمة. وتزداد الوردات Capulines المحيطة، وهى وردات عميقة فى إطارات مستقلة.

– لوحة مجمعة ٢٦: مئذنة فى مسجد حسان بالرباط، وفى الطابق الأول والرابع فى غرف المنطقة المركزية نجد قباباً بيضاوية من الآجر، ثم جرى تغطيتها بأخرى ذات وحدات بسيطة مقربصة (كاليه)، D: قبة صغيرة موحدية فى صحن شجر البرتقال بإشبيلية.

باليرمو، القبة الملكية وقصر زيزا:

للقبة الملكية بنية مستطيلة، فى القاعدة، مقربصة على شكل معجن مع ملاحظة أن الجزء العلوى أو الصرة almizate مستو ومزخرف بشبكة من الأشكال النجمية من ثمانية أطراف مرتبطة بأخرى عبارة عن علامة + وتربيعة فى الوسط، ويخرج من أطرافها أذرع صغيرة تنوه بالمقربصات. وهذه الوحدة قد أفسحت مكاناً للجزء المنحنى أو منبت الأطراف الخاصة بالبنية التى تبدو فى شكل إفريز به مقربصات حقيقية بالشكل الذى شاهدناه فى المساجد المرابطية والموحدية، هذه القبة ملونة بالكامل ومذهبة وتضم أشكالاً نباتية وأشكالاً حية لأشخاص من الملكية سواء عربية

أو مسيحية، وترجع المقربصات التى بها إلى القرن الثانى عشر وهى ترتبط بالمقربصات المرابطية من الجص. ونظل نرى مقربصات فى مبانٍ رئيسية فى جزيرة صقلية ربما ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثانى عشر، مشيدة من الجص أو الحجر، وهى مبنى القبة، وحصن أو قصر فينانى وحصن زيزة، وهذه النماذج الأولى تطورت بشكل متزامن فى عناصرها من الأطباق النجمية والتوريقات مع الفن الموحدى والمرابطى فى المغرب.

– لوحة مجمعة ٢٧: صورة فوتوغرافية للمصلى الملكى.

– لوحة مجمعة ٢٨: A١،٠: تفاصيل فى الجزء المسطح والمقربصات فى الأطراف ذات المنظور الرأسى، A و٢، ٣: وحدة كلاسيكية من الأطباق النجمية وعلامات +، والشكل ٢ نجده فى مدينة الزهراء (من الحجر)، أما ٣: فهو فى مسجد الحاكم بأمر الله، بالقاهرة، حيث نراه فى المسقط الرأسى للسقف المقبو، ٥: نوع من الاستحضار القديم للمقربصات عند منابت السقف المقبو. قصر زيزا، B1: نوع من الاستحضار القديم لصالة التشريفات فى الطابق الأول، ٢: مخطط الصالة، ٣: تتويج حجرى من المقربصات فى الكوة المركزية للصالة؛ ٤، ٥: من قصر القبة، من الجص.

– لوحة مجمعة ٢٩: مقربصات من الحجر لكوة فى صالة زيزا؛ ٣، ٤: منظور رأسى (إيكوشار).

مسجد تازا: لوحة مجمعة ٣٠: القبة الكائنة أمام المحراب، جرت زخرفتها عام ١٢٩٣م، سيراً فى هذا على الإيقاع المتبع فى القباب التى تم تحليلها خلال العصر المرابطى، فقد جرت زخرفتها ببنية رائعة عبارة عن ١٦ وتراً أو عقداً متقاطعًا، A، والمقتاح مزخرف بوردة Capulin من المقربصات المسطحة، ١–A. أما مناطق الانتقال

الاربع فى الزوايا، ١، فهى تضم وحدات شائعة من المقربصات الشديدة الشبه بتلك التى نجدها فى قبة الجامع الكبير بفاس، ٢ .

القرن الثالث عشر فى شمال إفريقيا: لوحة مجمعة ٣١: ١، ٢: القبة الكائنة أمام المحراب فى مسجد القصبة بتونس (١٢٣٤م) (رقم ١ طبقًا لأنماط نشرها دولاتلى) وهناك وحدة جديدة مكونة من شكلين نجميين متراكزين من ثمانية أطراف فى المفتاح الذى تشغله وردة ذات أضلاع متعددة فى المركز، وكذلك الشكل النجمى المكون من أربعة أطراف متكررًا ثمانى مرات ومشكلاً بذلك دائرة تلتف حول الوردة Capulin المركزية. وهذا التجديد سوف يكون له حظ وافر فى القباب والمفاتيح والمقربصات خلال ق ١٤، وقد بلغ هذا التجديد الحمراء عناقيد ومكعبات من الخشب المدجن القشتالى. هناك قبة أخرى مهمة من المقربصات، متطورة، وهى قبة محراب مسجد سيدى أبو الحسن فى تلمسان (١٢٩٦م)، ٣، ٤ (مارسيه). وقد عثر على وردة Capulin فى الحمراء ذات مخطط مكون من خمس نجمات، المركزية فيها هى ذات الحجم الأكبر، ٥ .

قباب القرن الرابع عشر: انتصرت المقربصات فى العمارة الإسبانية الإسلامية بعد العقد – القبو الموجود فى مدخل "مخزن الفحم" بغرناطة (انظر الفصل الرابع، لوحة مجمعة ٢٢) والوردة Capulin الكائنة فى الطابق العلوى فى برطل البرطل بالحمراء (انظر الفصل الخامس، لوحة جمعة ٣٥) وتركز انتصارها فى القباب والأقبية فى قصر بهو السباع بالحمراء، وربما كانت صدى لتجارب مغربية متواضعة، دون أن نتمكن فى هذا المقام من شرح تطورها الفريد فى إطار المبانى المرابطية والموحدية التى درسناها. وهناك احتمال فى وجود حلقات وصل مهمة مفقودة فى غرناطة نفسها أو إشبيلية، وفى حلقات موحدية أو سابقة على الناصرية وقد جرى وصف هذه القباب بالحمراء فى إطار دراسة القصور.

– لوحة مجمعة ٣٢: ٤، ٥، ٢: من مسجد سيدى أبو مدين بتلمسان (١٣٣٨م)، مبنى ذو قاعدة مثمنة حيث تدخل الأشكال النجمية ذات الأربعة أطراف موزعة فى

حلقة من ٨، نراها في قبة مسجد القصبة بتونس، وفي الوحدات الزخرفية Tramas الكائنة فوق خلفية سوداء، إلى اليمين، نرى (٢، ٣) مكونات قبة تلمسان، وفي الجهة اليسرى هناك دراسة مقارنة للتكوينات الزخرفية في تلمسان، كما نجد مكعب مفتاح السقف الخشبي في صالون قمارش بالحمراء وقبة الجص في الطابق العلوى في البرطل بالحمراء؛ ٥-١ وردة Capulin كاملة في صالون قمارش؛ ٦: قبة صغيرة في البرطل، يضاف إليها رقم ٧ وهو وحدة من التكوينات الخشبية الحديثة في المغرب.

القباب المدجنة: قليلة هي القباب المقربصة - من الجص - المدجنة، نظراً لارتفاع التكلفة الفنية وخاصة تكلفة الأيدى العاملة للعرفاء الناصريين الذين لم نر لبصماتهم أى أثر في القصور المدجنة بطليطلة وإشبيلية وقرطبة. ولازال في هذه المدن بعض القطع التي تعتبر بمثابة تقليد للمقربص الموحدى والناصرى، وهذا الصنف الأخير كان له قبول واسع في الخشب والأفاريز والعناقيد والمكعبات في الأسقف، وعمّ ابتداء من القرن الرابع عشر في الكنائس القشتالية وفي أرغن في بعض الحالات. وخلال القرنين ١٥، ١٦ نجد نماذج كثيرة سوف نراها لاحقًا.

- لوحة مجمعة ٣٢: كنيسة سان أندرس بطليطلة، منتصف قد ١٤، وقد جرى إثراؤها بقبتين من المقربصات ذات تقنية وبنية غريبة، ١، ٢: غير أن هذه الوحدة تتسم بالبساطة الشديدة في واقع الأمر، فهي مكونة من تسعة فراغات مأخوذة عن بنية مسجد الباب المردوم، غير أن الفراغ المركزى في الكنيسة أكبر حجمًا وتشغله نجمة مكونة من ثمانية أطراف مصحوبة بوردة مضلعة. غير أن شبه القبة الموجودة في المصلى الملكى بقرطبة هى النموذج الأكثر إثارة (١٣٧٢م)، ٣، ٤، ٥، فالعريف الذى تولى أمر إقامته قلد من خلاله البنية ذات الأوتار (القبة) في عصر الخلافة في المصلى المجاور المسمى "بيابثيوسا" في المسجد، والتى نرى إلى جوارها الضريح

المسيحي. نجد أن المفتاح وبعض فراغات هذا المبنى المدجن تشغله تكوينات بسيطة من المقربصات، أبرزها مقربصات المفتاح، ٥، حيث نجد وحدات Tramas ذات شكل يجمع بين ما هو موحدى وناصرى. أما الأشرطة فهى مدهونة باللون الأخضر، ٦-A، تقليداً لمقربصات هذين الأسلوبين، مثلما هو الحال بالنسبة للوردات الأربعة فى الزوايا، ٦، C، D، E، ذات الأشرطة الخضراء، ٦-B. وفى قصر بدرو الأول المدجن فى ألكاثار دى إشبيلية، نجد مكعبات من المقربصات فى بعض الأسقف المستوية فى صحن الوصيفات، ٧ .

– لوحة مجمعة ٣٤: لازال فى هذا القصر قبوان مهمان من الجص لهما خطوط بسيطة ربما كانت نقلاً عن وحدات موحدية فى المدينة، ٢، ٢-١، اللهم إلا إذا كانت صورة طبق الأصل لمقربصات قصر بهو السباع بالحمراء ,٣ وتعتبر القبة المسماة "نصف البرتقالة" بأنها متفردة، وهى التى توجد فى صالون السفراء، ١، ق ١٥م، وتحمل القبة أربع مناطق انتقال أو مثلثات كروية رائعة من المقربصات، وهى أربعة مناطق انتقال مع أربعة أخرى فالصو من المقربصات وتذكرنا بالشكل النجمى فى قبة صالة بنى سراج بالحمراء. هناك قبو مقربص فى مصلى سلبادور دى لاس أويلجاس دى برغش ذو أصول مرابطية (انظر الفصل الرابع، لوحة ٤٢).

– لوحة مجمعة ٣٥: أسقف مقبوة مهمة من الخشب، مدجنة، وهى واحدة من أسقف مصلى "تيسوؤو" فى كاتدرائية طليطلة ٤، (ق ١٤م) والذى كان فى البداية سقف المصلى القديم للملوك الجدد، الذى أقيم كبناء جنائزى بناء على رغبة إنريكى الثانى. هناك سقف آخر زال من الوجود خلال القرن التالى، فى قصر الإمارة فى وادى الحجارة فى الصالة المسماة "ليناخى" ٣؛ وكلا السقفين ينقلان وحدات Tramas من مثمنات لها مثمن أكبر به شكل نجمى من ثمانية أطراف، سيراً فى هذا على نماذج مشتقة من تكوينات مثل ذلك الذى أشرنا إليه فى مسجد الموتى بفاس، ١، ومسجد المؤذن بمراكش ٢، وفى كنيسة لاسيو بسرقسطة نجد سقفًا مدجنًا متأخرًا

زمنيًا ذا بنية مثمنة وتقنية البراطيم والجوائز Parynudillo المكشوفة الهيكل، وبه مفتاح يوجد به قبة صغيرة من المقربصات ذهبية اللون، ٥: وفي القمة نجد شكلاً نجميًا من ١٦ طرفًا وهو خلاصة التشابك بين شكلين من ثمانية، وقد بدأ تنفيذه كما رأينا في مفاتيح قبو صالون قمارش وفي الجزء العلوي للبرطل في الحمراء.

عناقيد (مقرنصات مدلاة) ومكعبات مقربصات في أقبية خشبية:

شهدنا فيما سبق عنقود مقربصات، وهو يُعرّف على أنه قطعة معلقة من المقربصات، توجد في وسط الوحدة الزخرفية التي هي عبارة عن طبق نجمي في صرّة السقف، أما المكعب، فهو الفراغ الغائر أو المقعر الذي توجد به مقربصات، ويوجد أيضًا في مدّة السقف؛ وبذلك نرى المكعب في السقف المقبو لصالة التشريفات بمنزل العملاق في رندة، وفي الحمراء نجد أسقف صالون قمارش، والبرج المرقب في صحن ماتشوكا ومناطق انتقال مستوية لأقبية في الطابق العلوي في البرطل، وحقيقة الأمر هي أن العناقيد لا تُرى في العمارة الغرناطية، بينما تتحول إلى قطعة مهمة في الأقبية المدجنة التي قام بتنفيذها نجّارون مهرة على معرفة بالمخططات العبقرية خلال العصر العربي.

- لوحة مجمعة ٣٦: A:1، مكعب مقربصات مستو في معبد الترانستو بطليطلة، وله مخطط منبثق من مفاتيح قباب المقربصات في صالة العدل بالحمراء، ٢: مكعب في سقف في صحن الوصيفات، ألكاثار دي إشبيلية؛ ٣: عناقيد، طبقًا لتأويل بريتو بيبس، ٤: معلقة للشكل A باين)؛ ٥: من مفتاح قوطي في كنيسة توبير (١٣٥٦م) (سرقسطة)، ٦،٧ من أسقف طيطلية، ٨: من مصلى أنايا، الكاتدرائية القديمة في سلمنقة؛ ٩: سقف في دير سانتا كلارا لاريال في طليطلة؛ ١٠: من الحجر، كورنيش كنيسة سان ديونيسيو، شريش؛ ١١: من كنيسة دير سانتا كلارا دي أستوديو (بالنسيا)، ١٢: من سلم مايسترانثا في سرقسطة، ١٣: كنيسة ثيسنيروس (بالنسيا)،

١٤: نمط لأسقف متأخرة فى قصور فى طنجة (مارسيه)، ١٥: كورنيش حجرى فى حصن بل ألكاثار (قرطبة)، ١٦: كورنيش قوطى مدجن من الحجر، فى قصبة ألمرية. B:1، ٢، ٣: فى سان جريجوريو ببلد الوليد، ٤: كاتدرائية بلد الوليد، ٥: متكرر فى المدجن، حول نموذج من حلية وردية Caseton فى سقف مستو بالدهليز العلوى فى صحن الرياحين بالحمراء، نمط الكتبية، ٦: سان جريجوريو ببلد الوليد؛ ٧: مخطط أساسى للطبق النجمى فى تكسيات صالون قمارش بالحمراء، ٨: وحدة متكررة مع تنويعات فى أسقف كنائس فى محافظة طليطلة، سقف منتريرا (نويرى) وأسقف حديثة مغربية؛ ٩: متكرر فى أسقف فى محافظة طليطلة، ١٠: وحدة زخرفية أساسية ذات أصول ناصرية؛ ١١: باللون الأبيض، فى سقف مستو لغرفة حفظ المقدسات القديمة، دير سانتا أورسولا دى طليطلة.

– لوحة مجمعة ٣٧: ١: سان جريجوريو ببلد الوليد، ٢: سقف فى سانتا أورسولا بطليطلة، ٣: كنيسة ماكو تيراس، فى Arriba (سلمنقة)، ٤: سانتا ماريا دى ألا إيخوس (بلد الوليد)، ٥: مصلى سان إلدفونسو، جامعة ألكالا دى إينارس، كرانيش من الحجارة، ٦: حصن بل ألكاثار؛ ٧، ٨: حصن مانثا نارس الريال (مدريد). خشب، ٩، ١٠، ١١: عناقيد (مقرنصات مدلاة) إشبيلية فى متحف الآثار بالمدينة.

– لوحة مجمعة ٣٨: ١: مكونات من الخشب تمثل مقربصات مناطق الانتقال، عناقيد ومكعبات، نظريات أوين جونس، وشويزى، و ل. جولفن، ٢: نظرية عناقيد الأسقف المسطحة ومناطق الانتقال فى كنيسة إيروستس، طليطلة، ق ١٥-١٦.

الأفاريز:

لا نعرف وجود الأفاريز الجصية فى الفن الإسبانى الإسلامى حتى ظهرت فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى منزل العملاق فى رندة، نراها فوق العضادات الخاصة بالعقود المهمة. ويظهر الإفريز فى الفن الطليطلى المدجن، لأول مرة، فى مصلى بلين

فى دير سانتا فى (١٢٤٢م)، كما أن وجود الأفاريز بشكل محدود فى مبانٍ مشرقية خلال القرن ١٢-١٣م لا يعنى بالضرورة وجود علاقات بين هذه وبين الإسبانية الإسلامية، نظراً لسهولة تأقلمها على المقربصات فى أى مكان أو جزء من العمارة. إننا نركز الآن فى الأفاريز الناصرية والمغربية خلال ق ١٤م وهو العصر الذى شهد أقصى انتشار لها فى العمارة الملكية، أما فى شمال إفريقيا فنراها فى المدارس.

أفاريز ناصرية بالحمراء ق ١٤م:

– لوحة مجمعة ٣٩: موضوعات مسبقة، ١: إفريز تم انتشاله من صحن ماتشوكا بالحمراء وهو خاص بالبرج المرقب، تأثر بصرى فى الجص، ٢: مسقط رأسى وبروفيل قطاعى لقالب من الجص جرى إعداده لاستخدامه فى عملية ترميم حديثة آخذين فى الاعتبار أفاريز ناصرية.

– لوحة مجمعة ٤٠: ظهر أول إفريز يُعرف فى العمارة الإسبانية الإسلامية فى الغرفة الملكية بغرناطة، ويلاحظ أن الخلايا Celdillas لها عقود مدببة أو نصف اسطوانية وتبدو كأنها منطقة انتقال مشطوفة متراكبة وبذلك تعطى نوعًا من الدور المحورى النسبى للعقد المتعدد الخطوط.

– لوحة مجمعة ٤١، ٤١-١: أفاريز ناصرية بالحمراء، ١: من الغرفة الملكية بغرناطة، ٢: إفريز فوق عضادة وتحت عقد المدخل إلى برج البرطل، ٣: المنزل الملاصق للحمّام الكائن فى شارع/ ريال ألتا، ٤: خشب البرطل؛ ٥: من الجص، البرطل؛ ٦، ٦-١: منازل عربية مجاورة للبرطل، ٧: جنة العريف، برج الأسيرة وصالون السفراء؛ ٨، ٩، ١٠، ١١: جنة العريف، رقم ١١ منظور رأسى، ١٢ مدرسة غرناطة، ١٣: زخرفة جصية من رندة، متحف قصبة ملقة، ١٤: نافذة صالون قمارش، ١٥: عقود، بائكة فى صحن الرياحين، ١٦: من كوّة، بائكة صحن الرياحين؛ ١٧، ١٨: عقد وكوّة فى عقد المدخل إلى صالة باركا، ١٩: خشب، إفريز فى قبة صالون قمارش،

[illegible] صحن ماتشوكا: ٢٥: مدخل إلى صالة باركا، ٢٦: مصلى البرطل، ٢٧: ميكسوار ٢٨، ٢٩، ٣٠: صحن الغرفة الذهبية، ٣١: صالة الأختين، ٣٢: بينادور الملكة، ٣٣: ليند اراش، ٣٥: نوافذ فى ليندار اش، ٣٦: فوق تيجان أعمدة فى صحن بهو السباع، ٣٧: برج الأميرات، ٣٨: خارج الحمراء منزل شابث، ٣٩: قالب منفرد فى الحمراء، ٤٠: غرف خلف واجهة قصر قمارش.

– لوحة مجمعة ٤٢: الحمراء، ١، ٢: البرطل، جص، ٣: منازل عربية فى البرطل، ٤، ٦: جنة العريف، ٥: صالون قمارش، ٧: (؟)؛ ٨: صالة الأختين، ٩: واجهة قصر قمارش، ١٠: قالب خارج مكانه.

أفاريز فى شمال إفريقيا، ق ١٤م:

– لوحة مجمعة ٤٣: ١: مقصورة فى تلمسان (١٣٠٢-١٣٣٧م)، ٢: شالا بالرباط، ٣: طاقة بمدرسة ابن يوسف، مراكش، ٤: طاقة عضادة، مدرسة العطارين، بفاس، ٥: Said، ضريح فى قصبة مراكش، ٦: ساليه، فندق أسكور؛ ٧: مدخل صالة المحراب، مدرسة أبو الحسن، ساليه، ٨: مسجد أبو الحسن بفاس (١٣٣٨م)، ٩: من الحجر، عضادة كبيرة، بفاس، ١٠: مسجد الزهر بفاس (١٣٥٧م) (هناك رواية تقول بأن الواجهة تم إعدادها فى إقليم الأندلس ثم نقلت إلى هنا قطعة قطعة) ١١: مدرسة العطارين، فاس (١٣٢٣م)، ١٢: مدرسة العطارين، المصلى، ١٣: مدرسة بوعنانية ومكناس.

أفاريز مدجنة (ق ١٤-١٥م):

– لوحة مجمعة ٤٤: صفر: مصلى بلين بطليطلة (١٢٤٢م)؛ ١، ٢: نمط طليطلى، مدفن فرناندو جوديل (١٢٧٥م)، طليطلة، المعبد اليهودى بقرطبة (١٣٠٧م)،

قصر دير سانتا إيزابيل لاريال، طليطلة، (ق ١٤م)، زخارف جصية في سيجونثا (ق ١٣-١٤م)، كنيسة لاسيو بسرقسطة (ق ١٦م)، ٣: دير كونثبثيون فرانثيسكا (ق ١٣-١٤م) طليطلة؛ ٤، ٧: معبد الترانستو بطليطلة، ٥، ٦: المصلى الملكى بقرطبة، ٨: في عقد بصالة العدل، ألكاثار دى إشبيلية، ٩: قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية، ١٠: gorronera ملحق خشبى فى القصر نفسه، ١١: واجهة فى القصر نفسه، ١٢: قصر الإمارة بوادى الحجارة، ١٣: حجر، مدفن فى الكاتدرائية القديمة في سلمنقة، ١٤: مصلى لابرجرينا فى ساهاجون (ليون)، ١٥: لوح ثلاثى من موروثات دير بيدرا، فى أكاديمية التاريخ الملكية، ١٦: وضع الأفاريز فى دير لاكونثبثيون فرانثيسكا، طليطلة، ١٧: وضع الإفريز فى مدفن فرناندو جوديل بكاتدرائية طليطلة، ١٨: وضع الإفريز فى صدر معبد الترانستو بطليطلة. أفاريز متأخرة: A-D: أفاريز فى كنيسة دير سانتا كلارا فى توردیسیاس، B: نمط على شاكلة ما كان شائعًا خلال ق ١٥-١٦م، E: كنيسة بيًا ألبا دى كانيرو (سلمنقة)، F: قصر بنيا أراندا دى دويرو (برغش).

– لوحة مجمعة ٤٥: B: مدفن فرناندو جوديل، كاتدرائية طليطلة، C: على شاكلة ما هو في دير لاكونثبثيون فرانثيسكا، ومدفن سان أندرس بطليطلة، D: المعبد اليهودى فى قرطبة، E: معبد الترانستو بطليطلة، F: خشب متأخر، دير توردیسیاس، G: نقطة انتقال، كنيسة دير توردیسیاس، H: حجر، فى الكاتدرائية القديمة فى سلمنقة، ١: خشب من كنيسة إيروسنس (طليطلة)، J: صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، ١٢: قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، L: لابرجرينا فى ساهاجون، LL: مدفأة فى قصر قشتالى، M: قالب منفرد، ألكاثار دى إشبيلية، N: خشب من كنيسة قشتالية، ق ١٥-١٦م.

– لوحة مجمعة ٤٥-١: أفاريز المقربصات فى المصلى الملكى بقرطبة والموازية لها، ٢: V-1، ٣: V-2، ٣: V-3، ٢: V-4، ٣: V-5، C : المصلى الملكى، A، A-1 من المعبد

اليهودى فى قرطبة، B: من كورنيش خشبى فى واجهة قصر بدرو الأول فى الكاثار دى إشبيلية، D: من جنة العريف، F: صالة العدل، بقصر إشبيلية، E: أيد قابضة على أغصان أضيفت للمقربصات، ٦: من المصلى الملكى، ٧: من قصر آل قرطبة فى إستجة، أما الباقية فهى من زخارف جصية ناصرية.

شطفات Chafalan (حواف) :

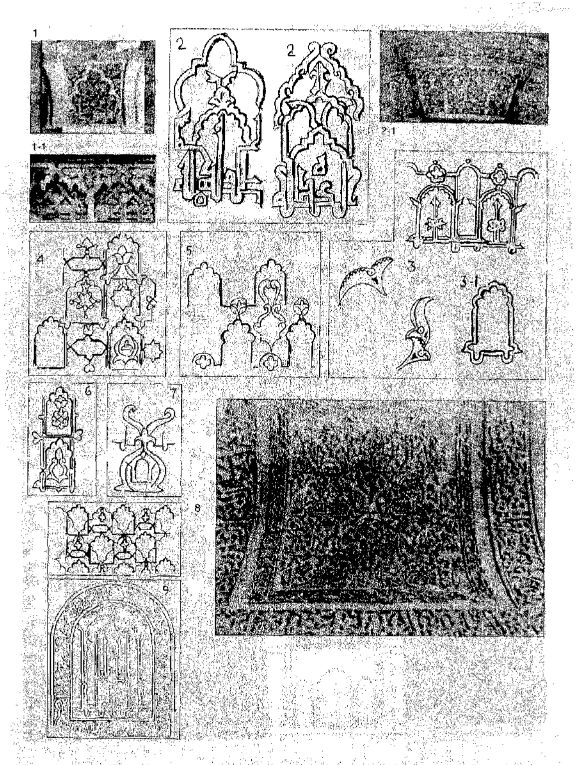
ليست غير عادية في الحجر والآجر، ولها تاج من المقربصات فى مصر والمغرب وإسبانيا.

– لوحة مجمعة ٤٦: ١: حجر مسجد الأقمر (١١٢٥م) القاهرة (كروزويل)، هناك نموذج آخر قاهرى فى ضريح السلطان صالح نجم الدين (١٢٥٠م)؛ ١–١: فى المغرب حيث نجد نماذج قليلة، بما فى ذلك الخاص ببعض الأبراج فى سور مراكش، ٢: قطعة حجر مشطوفة خارجية فى باب إلبيرة، غرناطة، ٣، ٥: غرناطة، ٤: آجر، دير الرابطة، ويلبة، ٦: آجر وجص فى صحن الغرفة الذهبية بالحمراء، ٧: آجر، سان إيسيدورو دل كامبو، إشبيلية؛ ٨: حجر، الجزء الخارجى من باب الأرمنيات السبع بالحمراء.

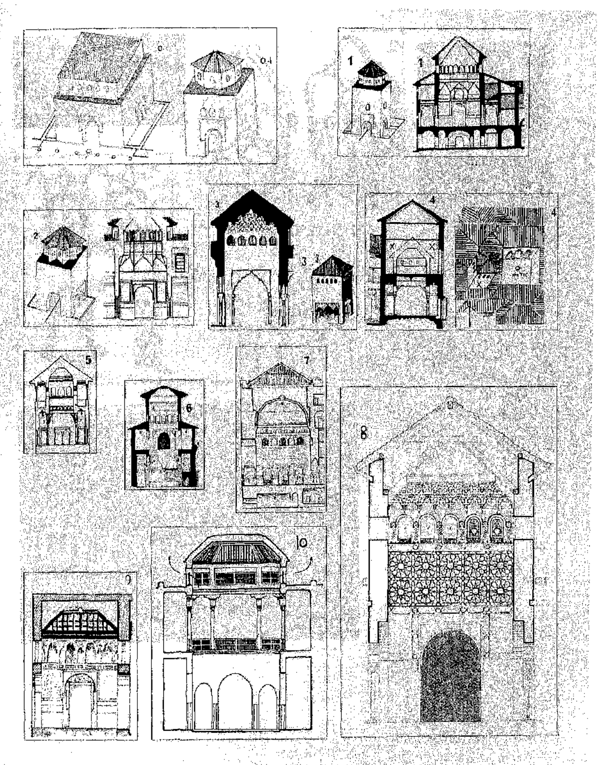
– لوحة مجمعة ٤٧: حجر، الجزء العلوى فى الباب الرئيسى فى شالا بالرباط (رسم ج. هاينوت، عام ١٩٢٨م).

اللوحات والأشكال

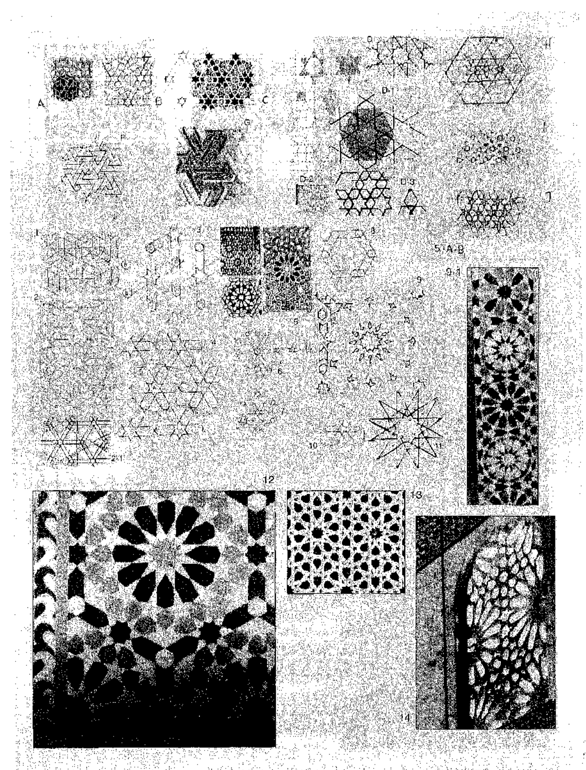
الفصل الثامن



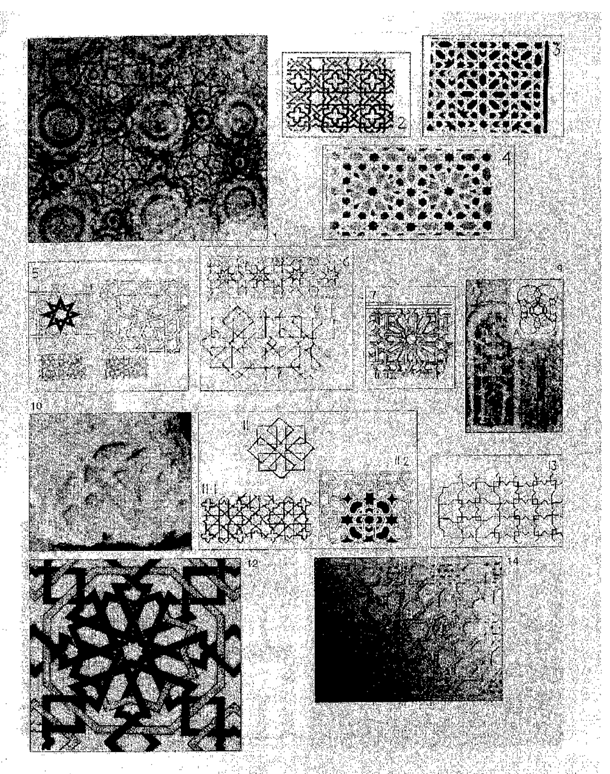
الغرفة الملكية بغرناطة. أصول العقود المخصصة وتطورها في النقوش الكتابية الكوفية. الأمثلة الأكثر بروزاً



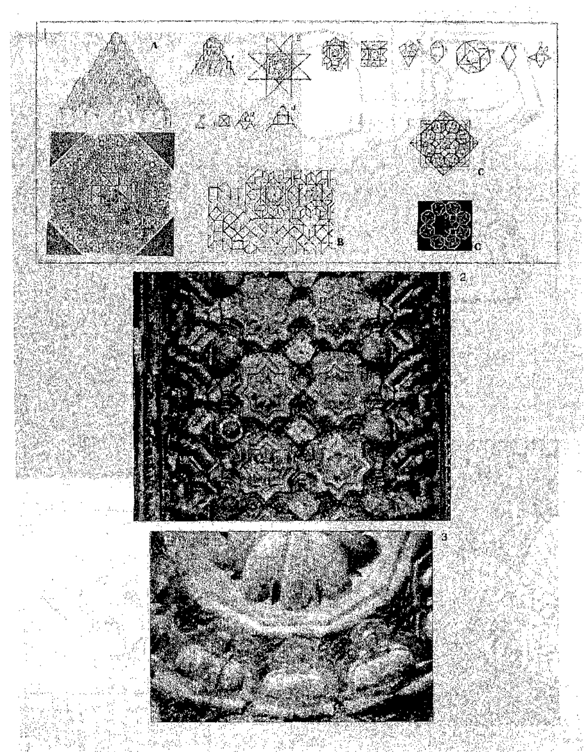
القبة الملكية فى العمارة الإسبانية الإسلامية أو الغرفة الملكية لسانتو دومنجو.



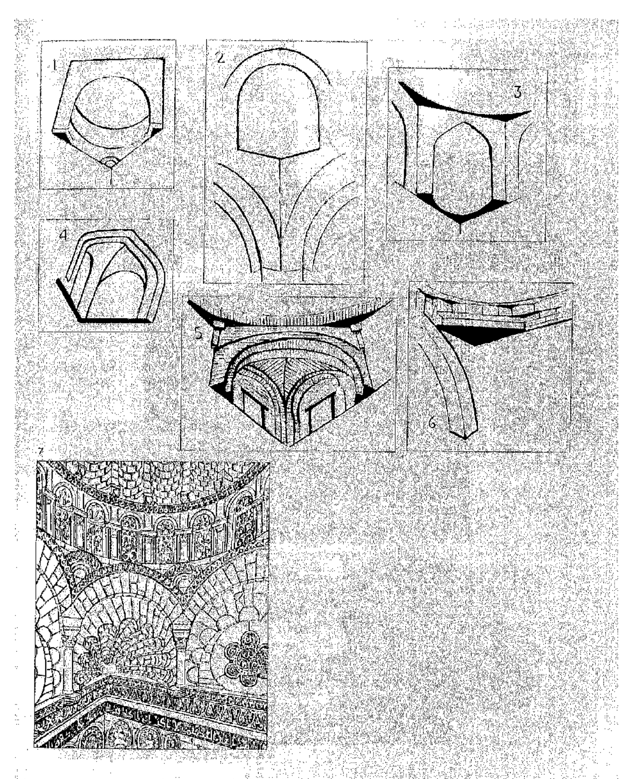
زخرفة هندسية (ق ١٢، ١٣) من ١ إلى ١٣ (الغرفة الملكية لسانتو دومنجو)



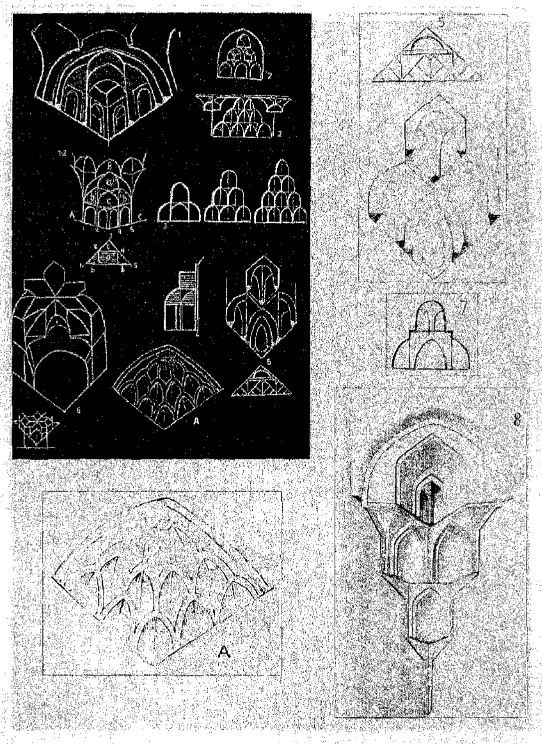
زخرفة هندسة (ق ١٣) ١، ٢، ٣، ٤ (الغرفة الملكية لسانتو دومنجو)



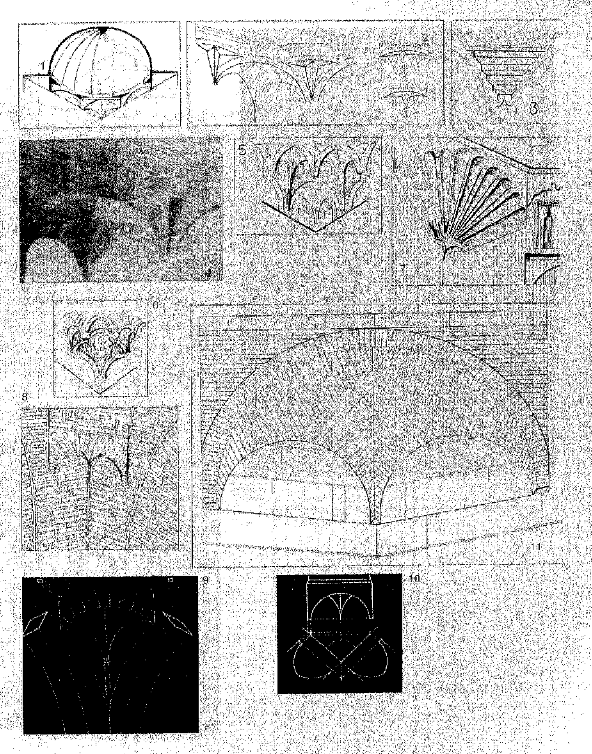
مقربصات مدخل ١: الحمراء ٢- المصلى الملكي في باليرمو ٣- قبة "قبة الباروديين" مراكش



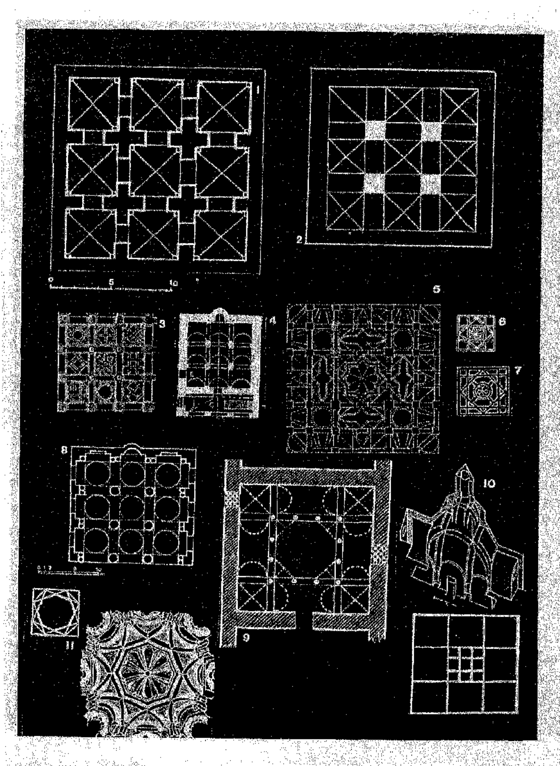
مقربصات، إحصاء، مناطق انتقال



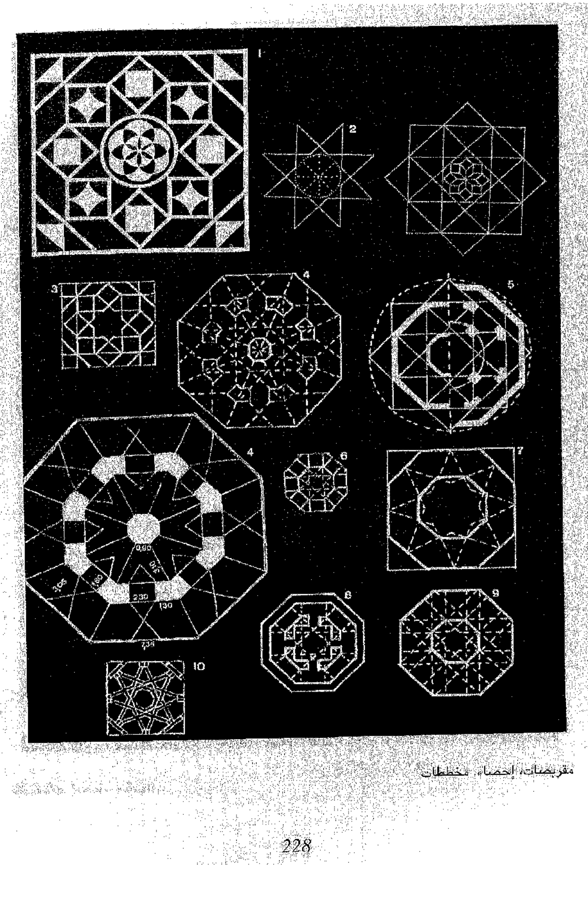
مقرنصات، إحصاء، مناطق انتقال



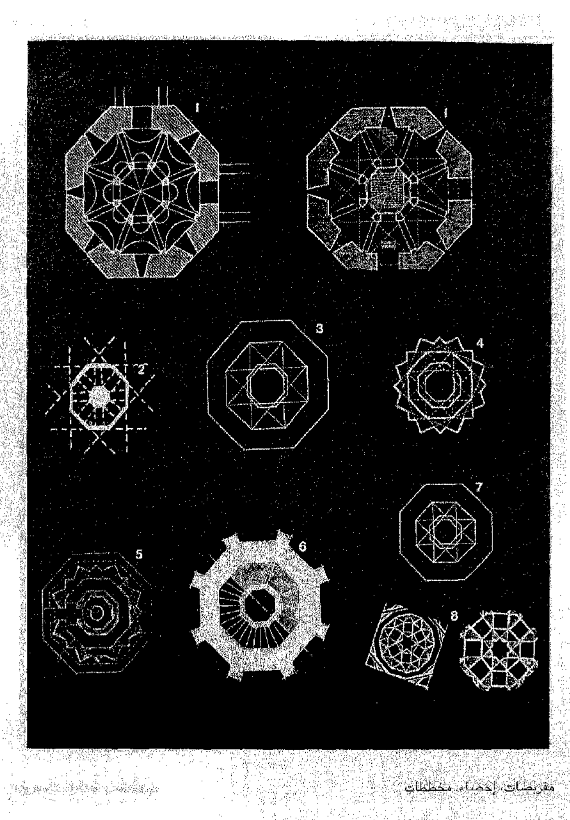
مقرنصات، إحصاء، مناطق انتقال إسبانية إسلامية



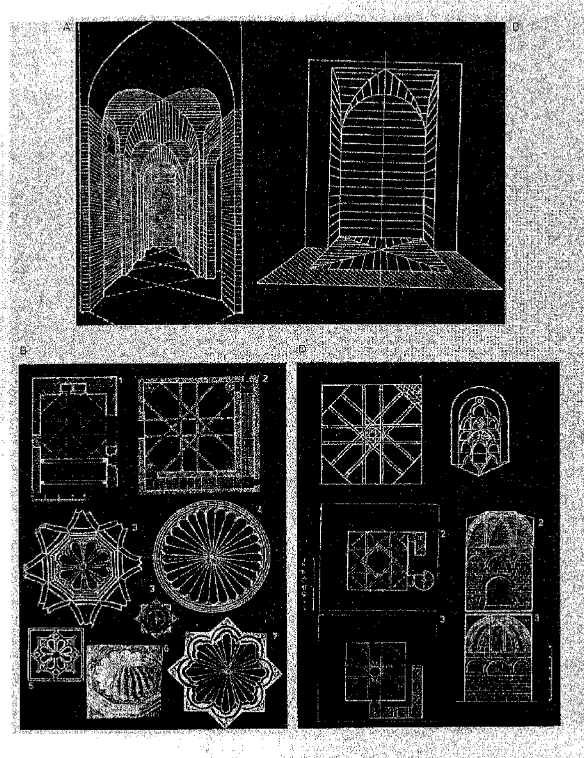
مقرنصات، إحصاء، مخططات



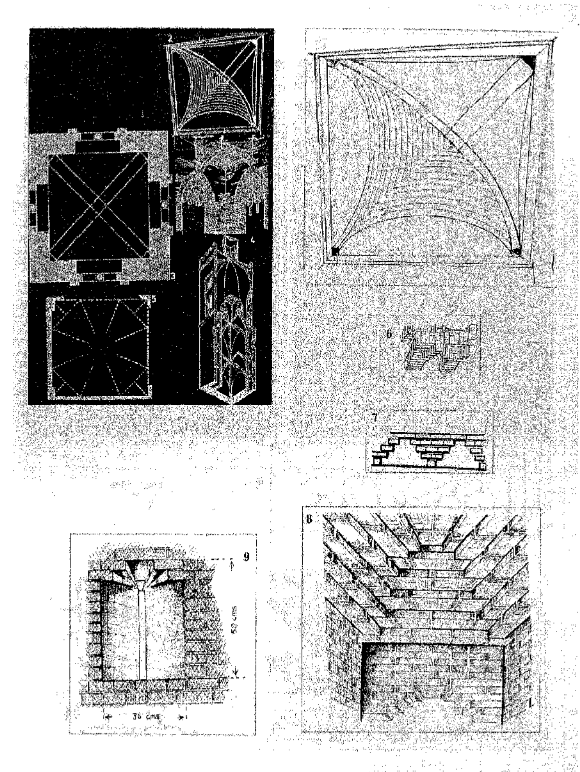
مقرنصات، إحصاء، مخططات



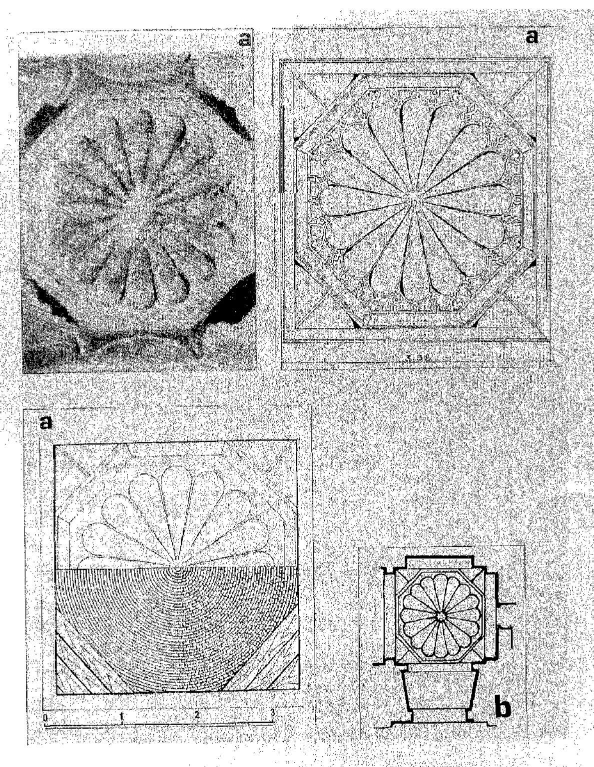
مقرنصات، إحصاء، مخططات



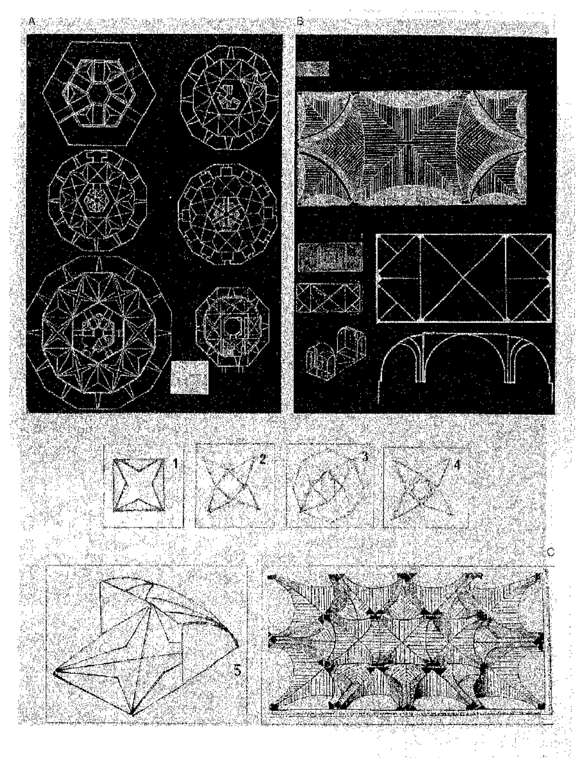
مقربصات، إحصاء، مخططات



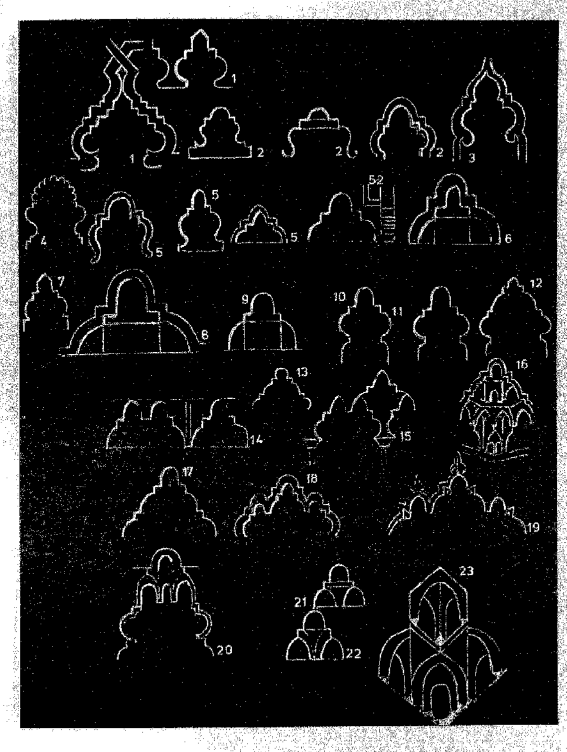
مقرنصات، إحصاء، مخططات



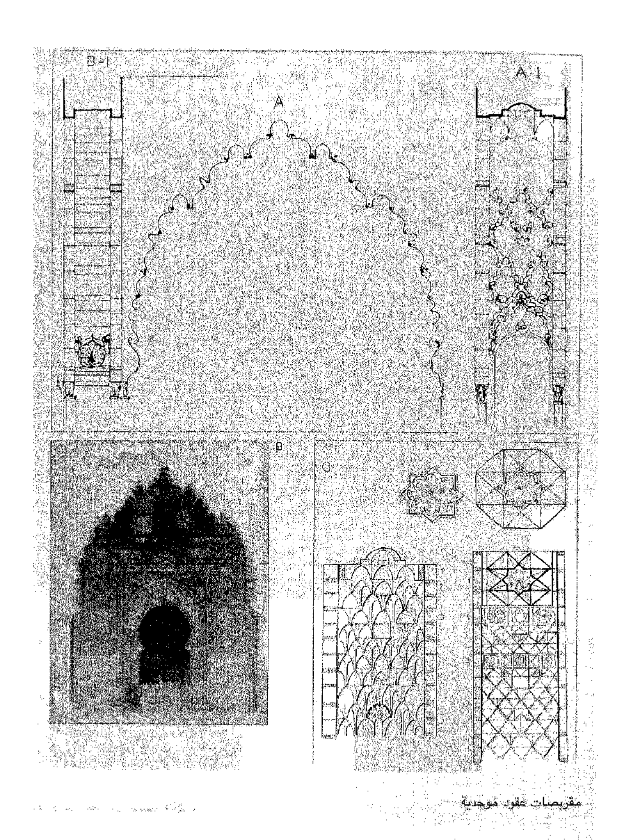
مقربصات، إحصاء مخططات



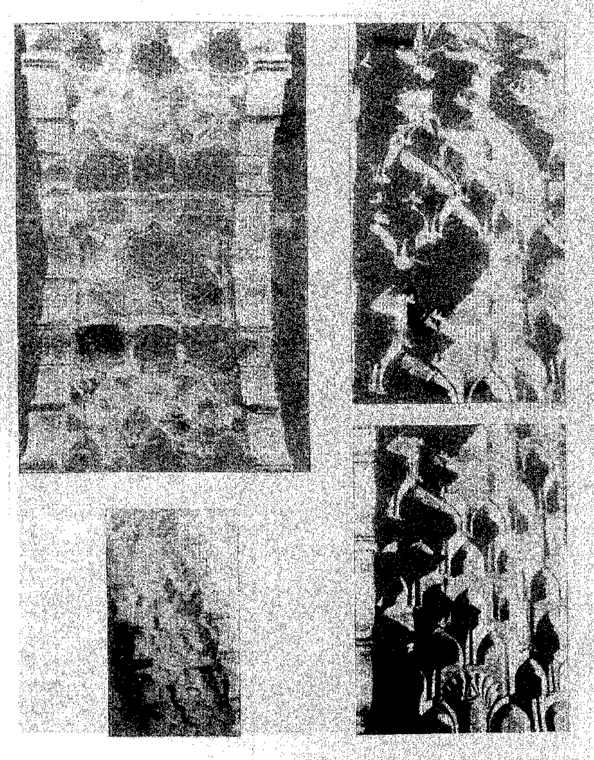
مقرنصات، إحصاء، مخططات



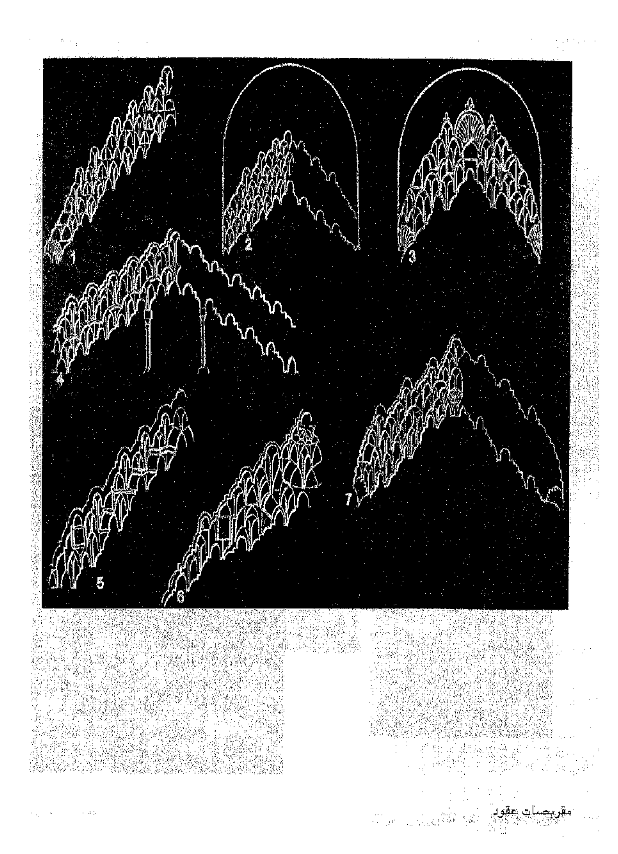
مقرنصات، العقد المتعدد الخطوط



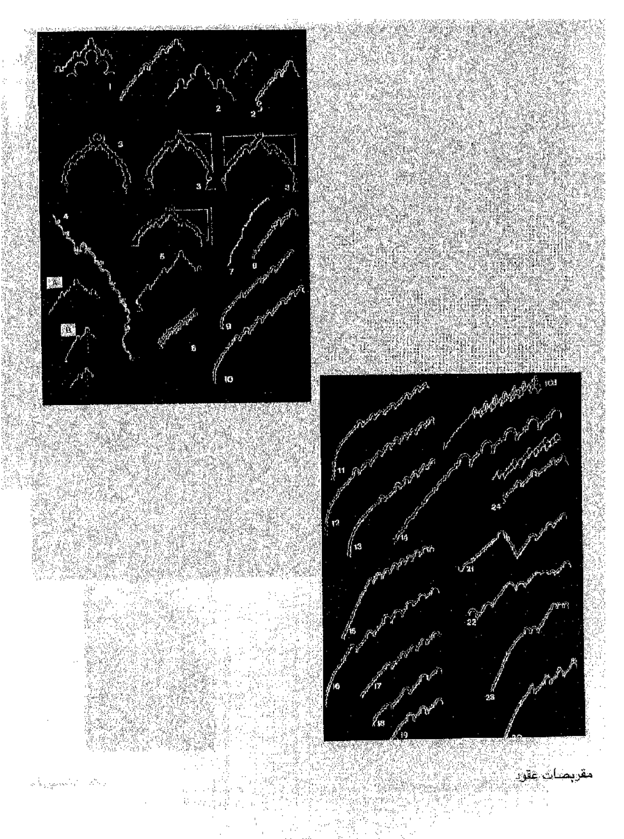
مقرنصات عقود موحدية



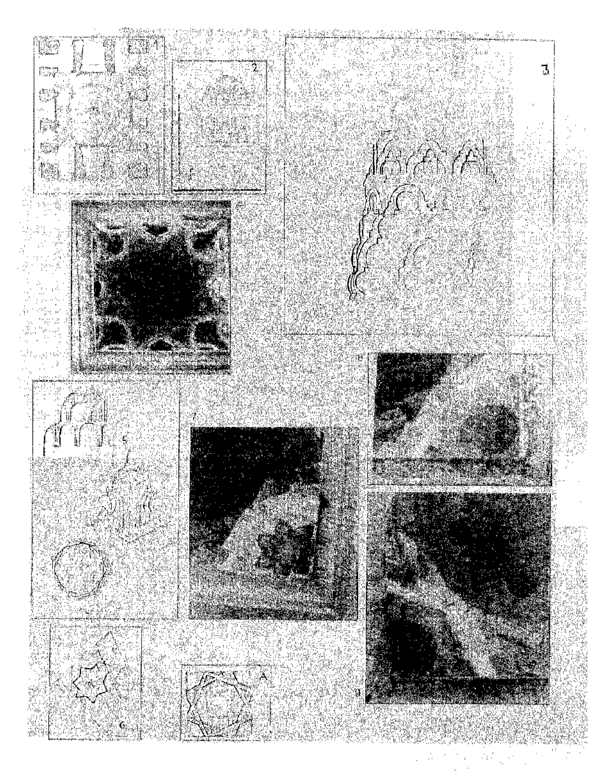
مقرنصات عقود في مسجد الكتبية



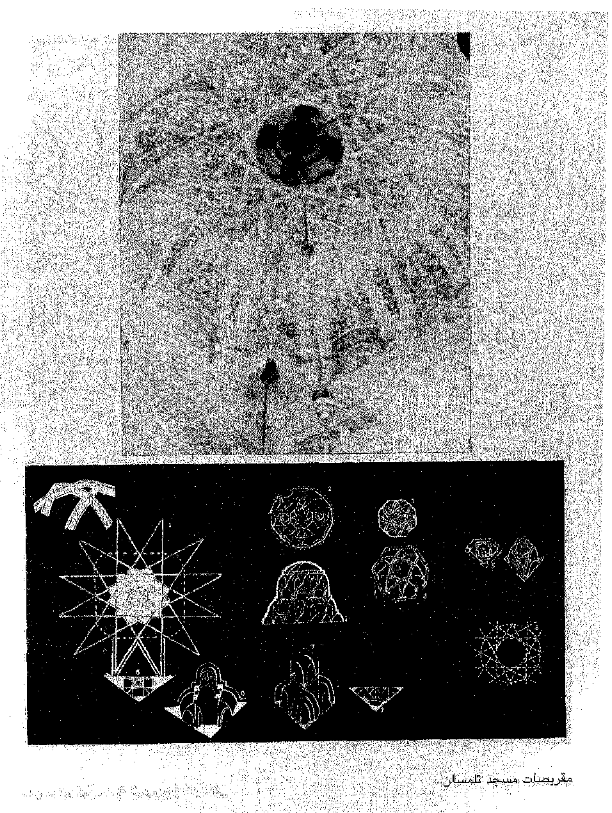
مقربصات عقود



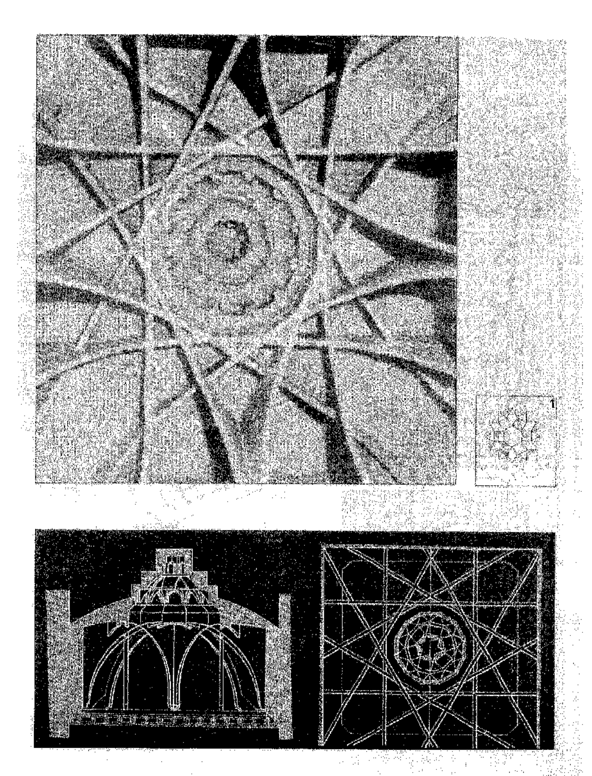
مقرنصات عقود



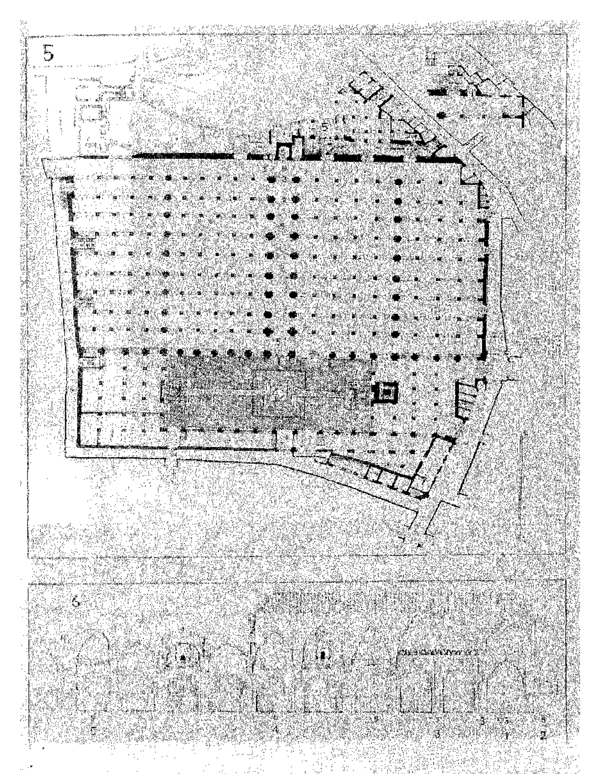
مقربصات قباب، قبة الباروديين، مراكش



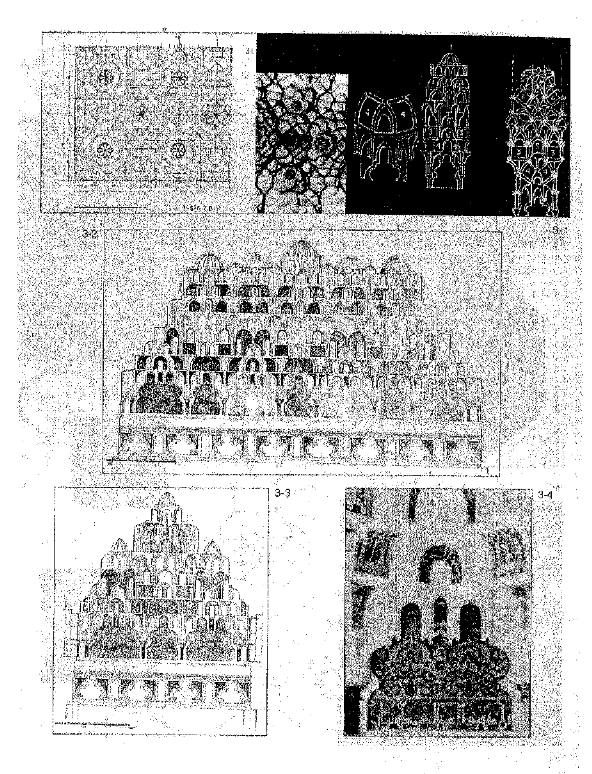
مقربصات مسجد تلمسان



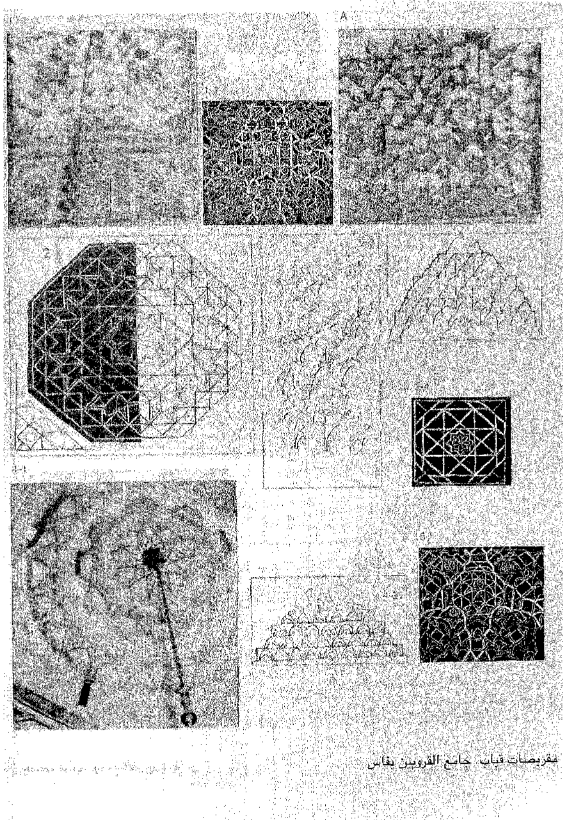
مقربصات قباب. صالة صحن الأعلام، أشبيلية



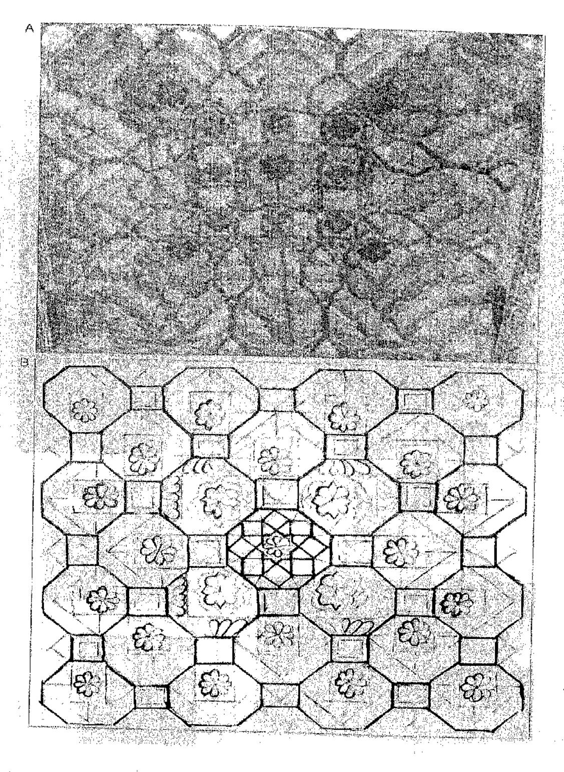
مقرنصات قباب، جامع القرويين بفاس



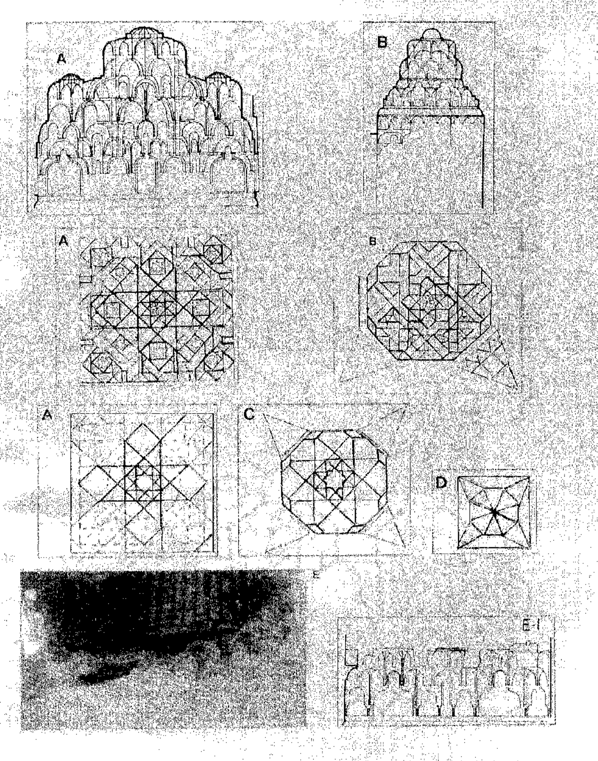
مقربصات قباب جامع القرويين بفاس



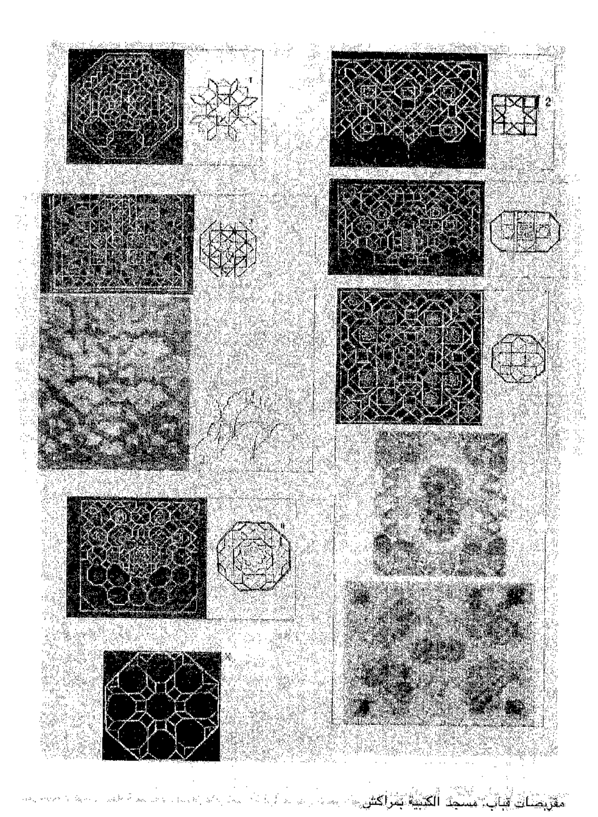
مقربصات قباب جامع القرويين بفاس



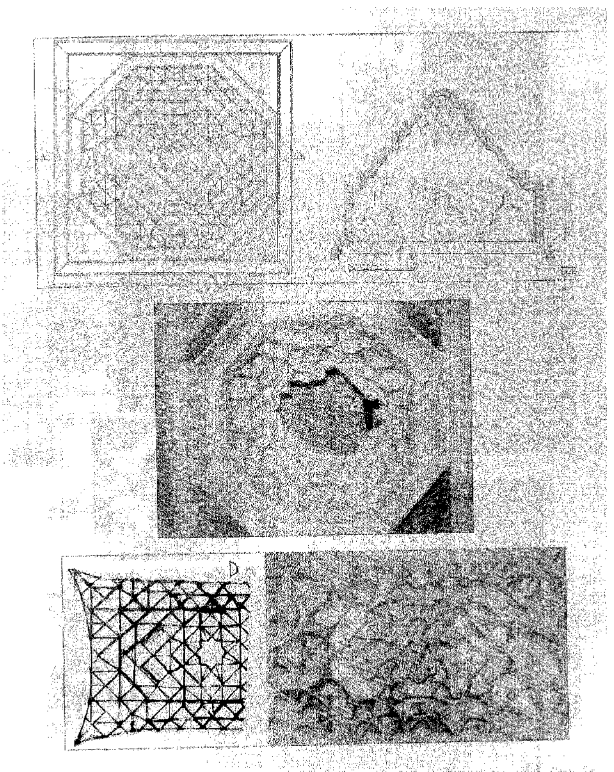
مقربصات قباب، جامع القرويين بفاس



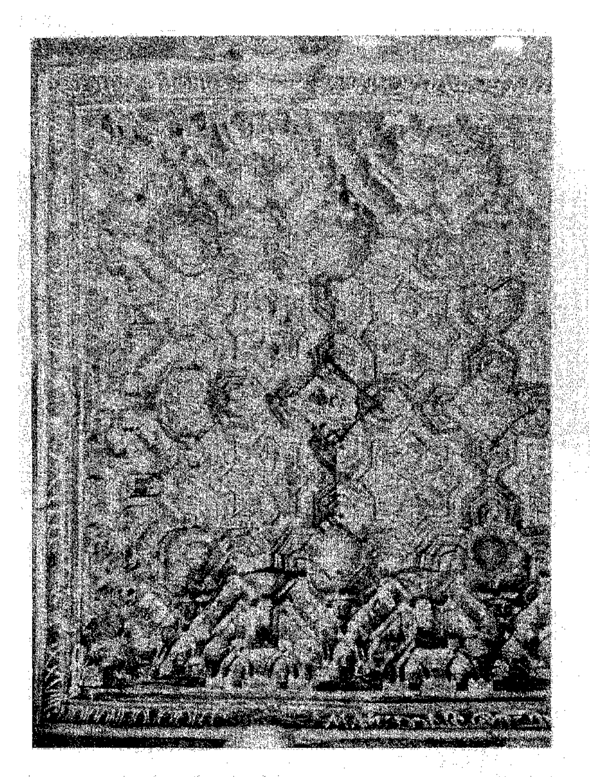
مقربصات قباب، مسجد تتمال



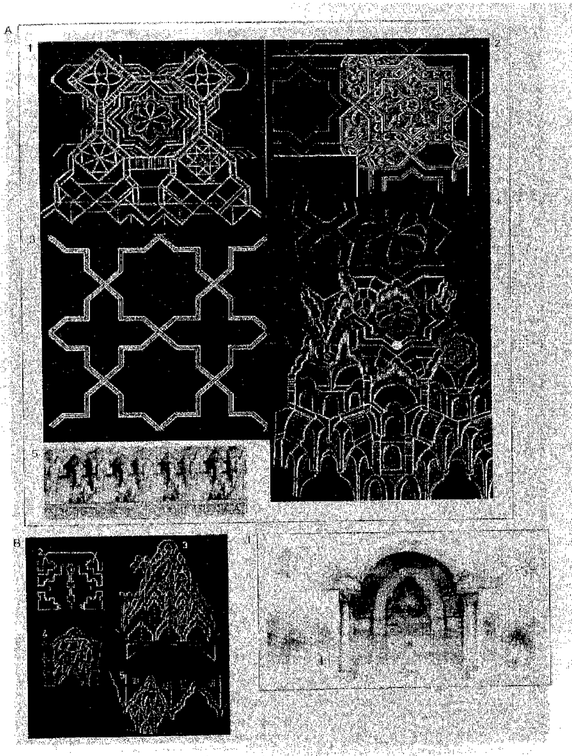
مقربصات قباب، مسجد الكتبية بمراكش



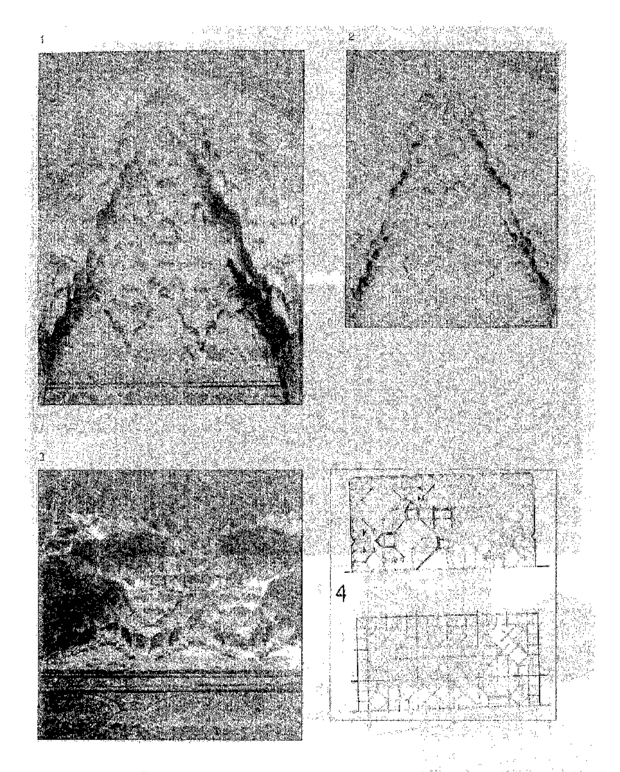
مقربصات قباب، منارة مسجد حسان بالرباط. D قبة صحن شجر البرتقال، أشبيلية



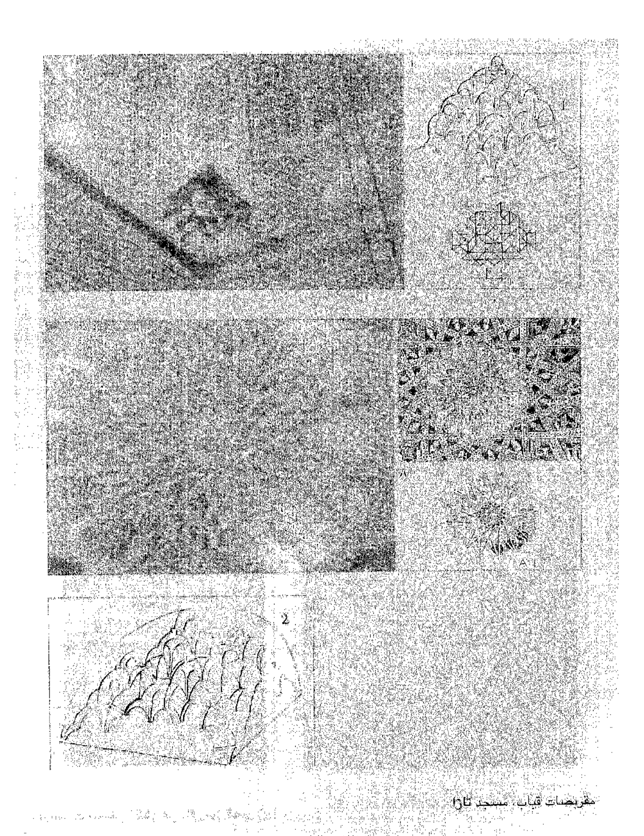
مقربصات المصلى الملكي في باليرمو.



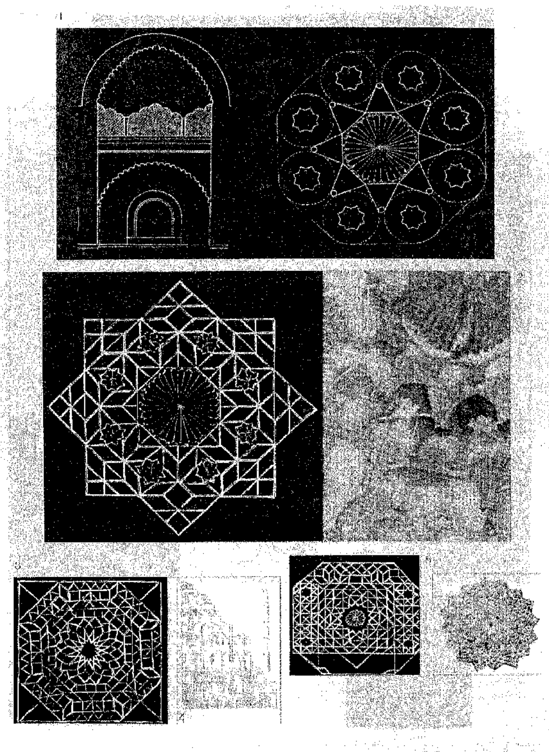
مقربصات قباب المصلي الملكي في باليرمو، قصر زيزا



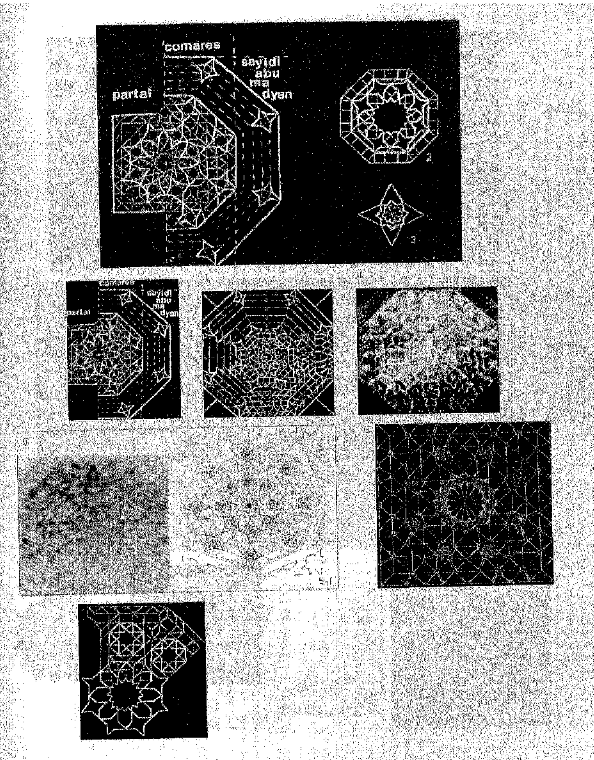
مقرنصات المصلى الملكي في باليرمو، قصر زيزا



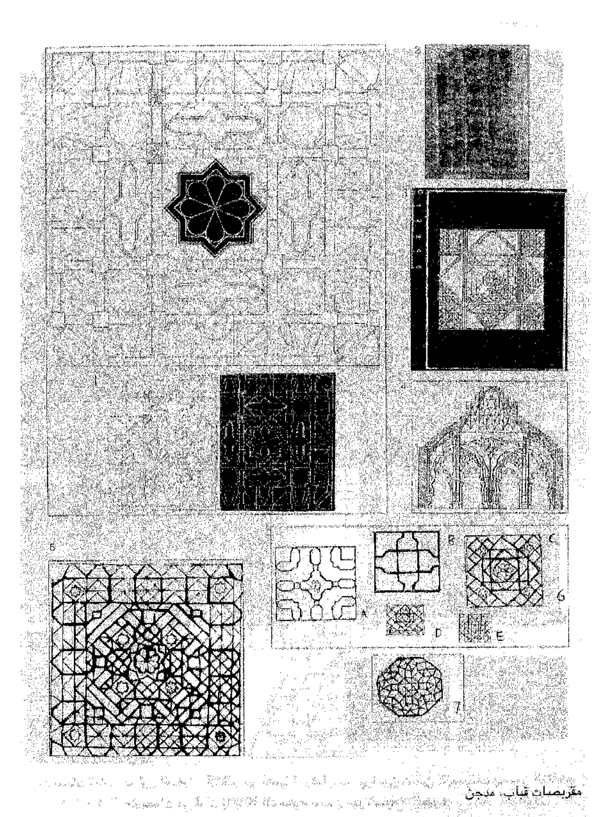
مقرنصات قباب، مسجد تاژا



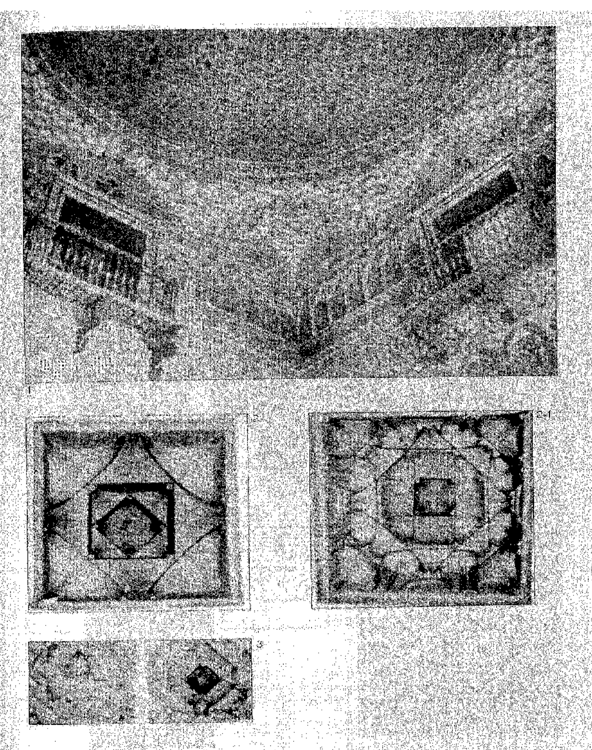
مقربصات قباب. الجفصي مغربي وناصري



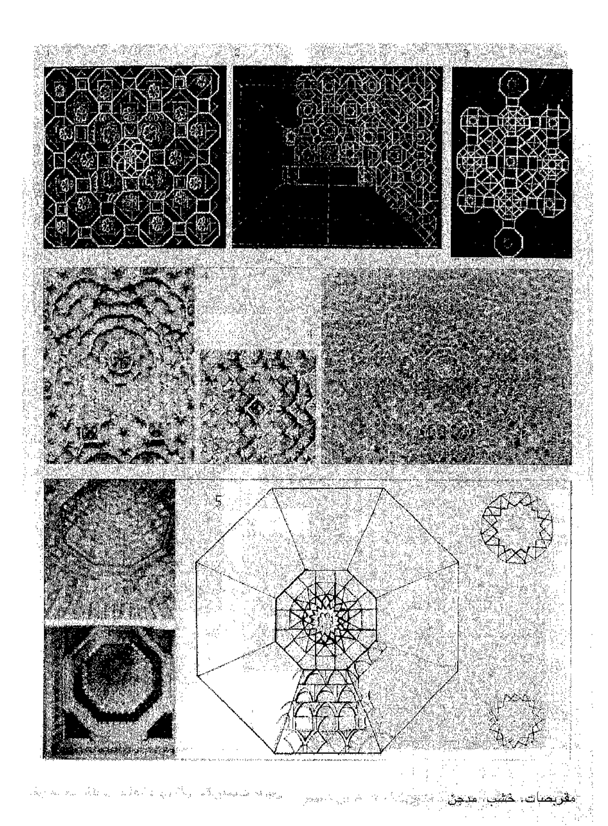
مقربصات قباب. ناصري ومديني



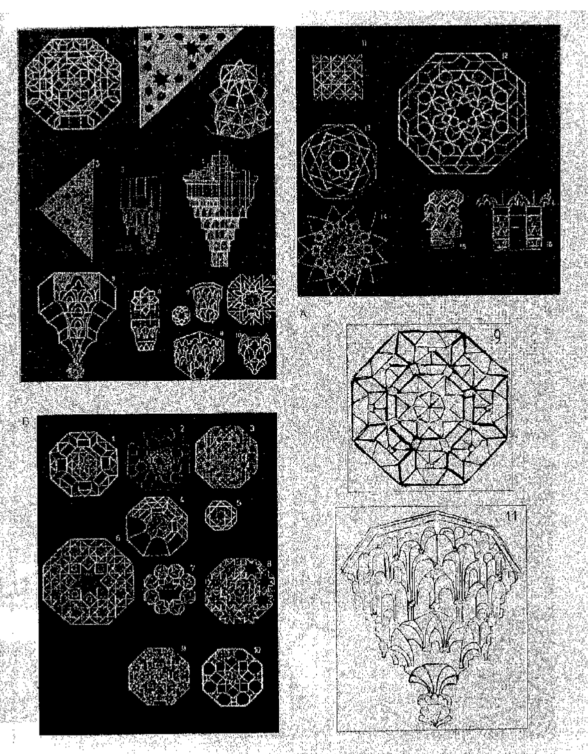
مقربصات قباب. مدجن



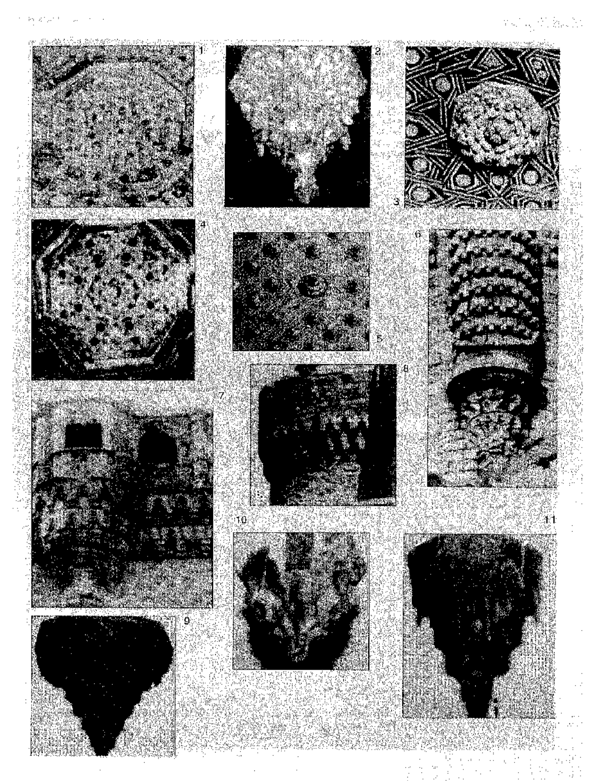
مقربصات قباب صالون السفراء. ألكاثار دى أشبيلية، وقباب صغيرة بين صحن الوصيفات وصحن التقاطع،
٢، ٢-١، ٣: مقربصات فى قباب بالبائكة الشمالية، صحن بهو السباع، الحمراء



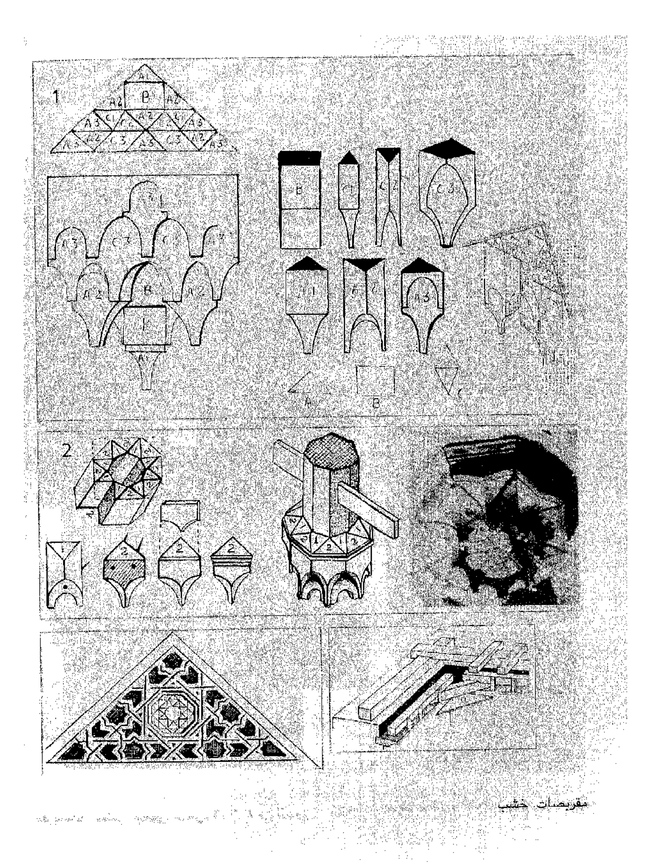
مقربصات، خشب مدجن



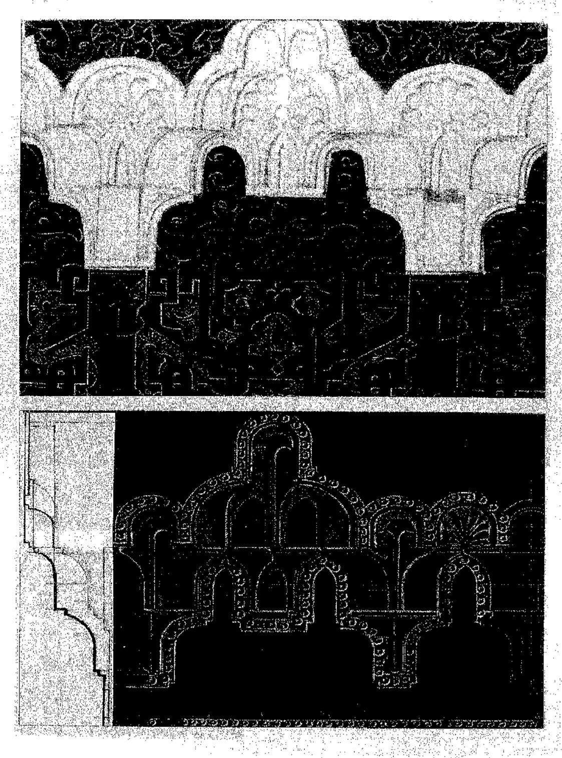
مقربصات خشب مكعبات وعناقيد مقربصات مدجن



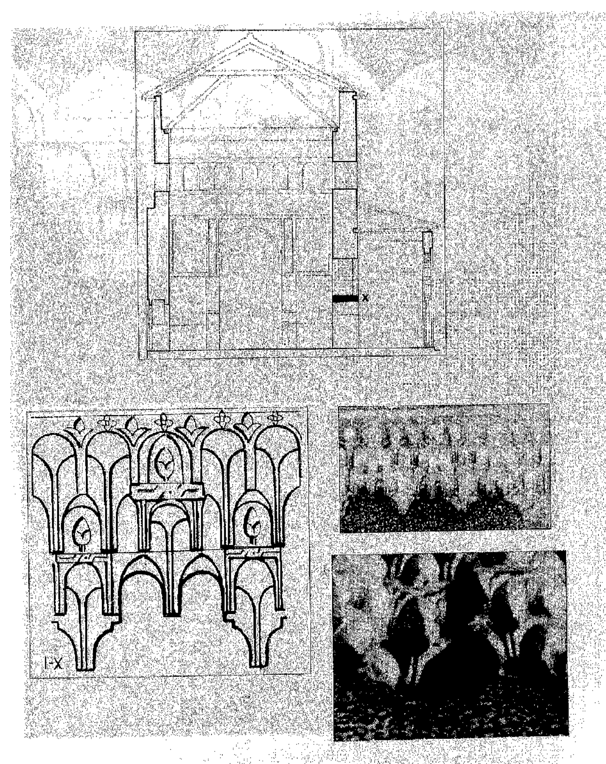
مقرنصات، خشب، وحجر، مدجن: ٦، ٧، ٨ من الحجر



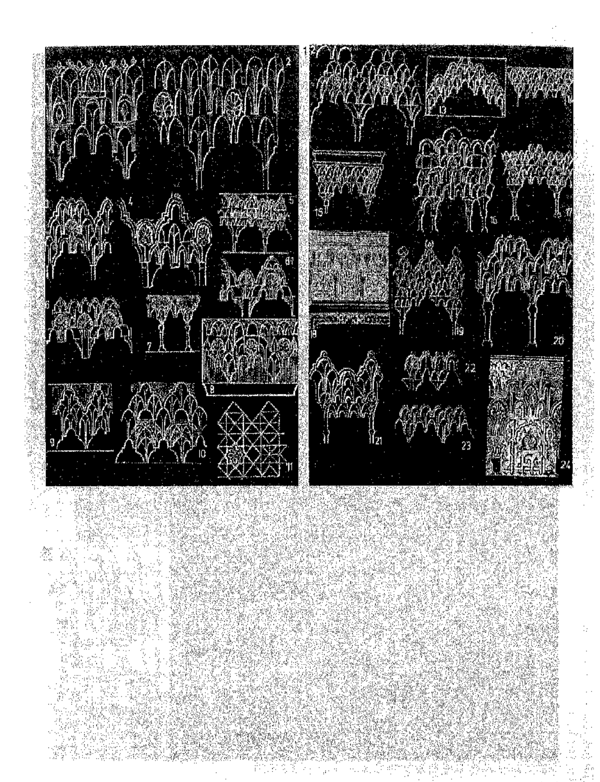
مقرنصات خشب



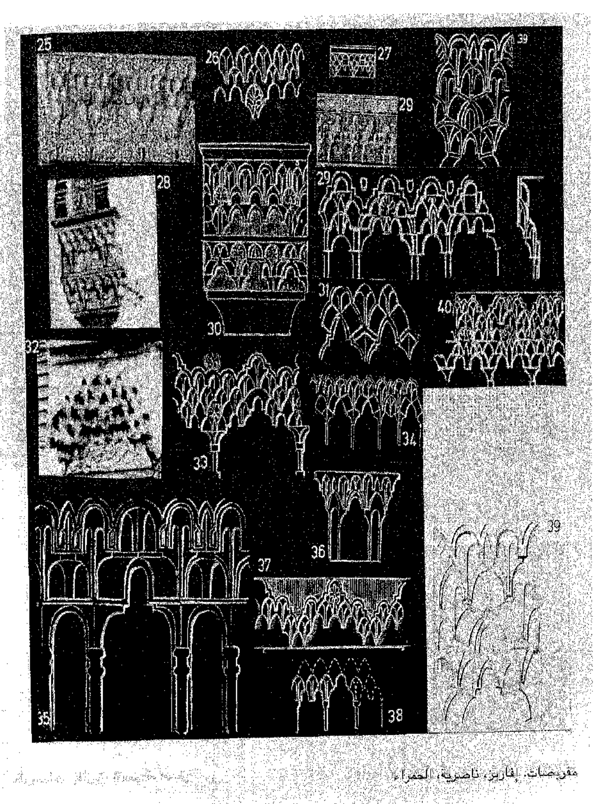
مقربصات. إفاريز. السفلي، حديث



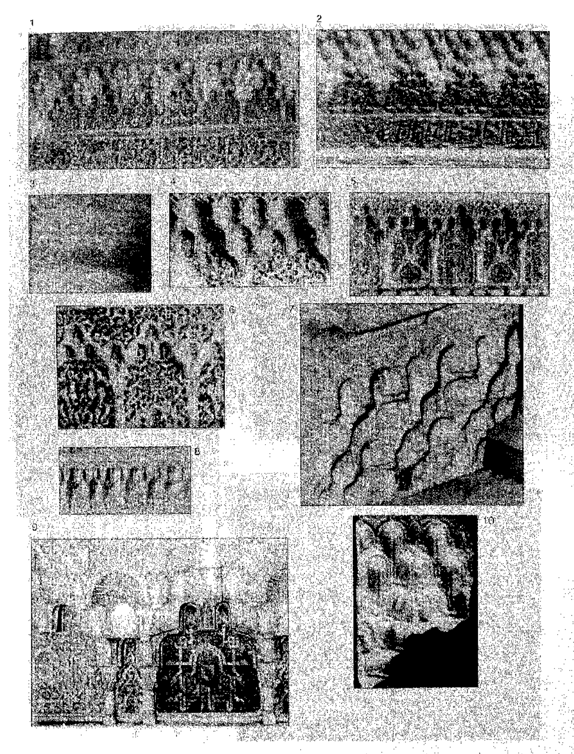
مقربصات إفاريز، الغردقة الملكية في دومنجو غرناطة



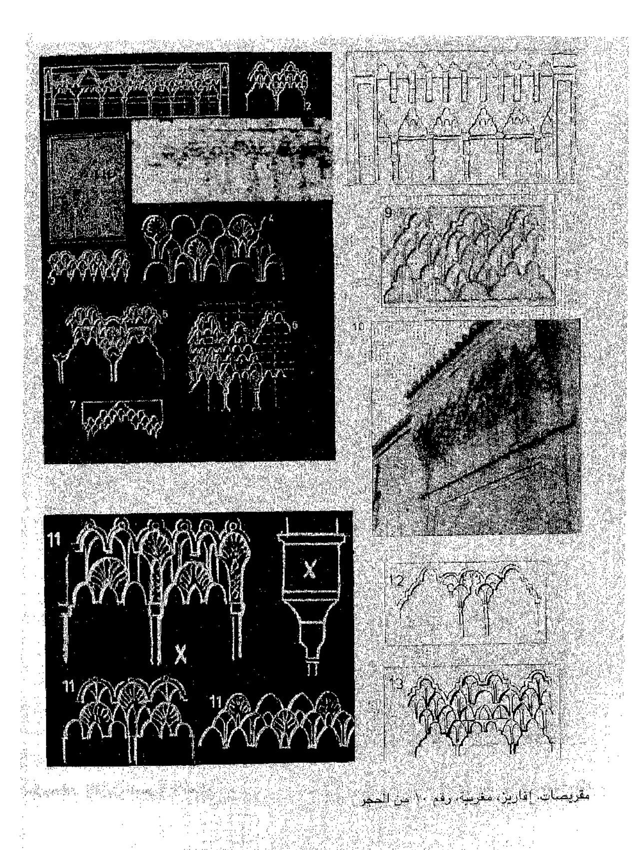
مقرنصات. إفاريز. ناصرية. الحمراء



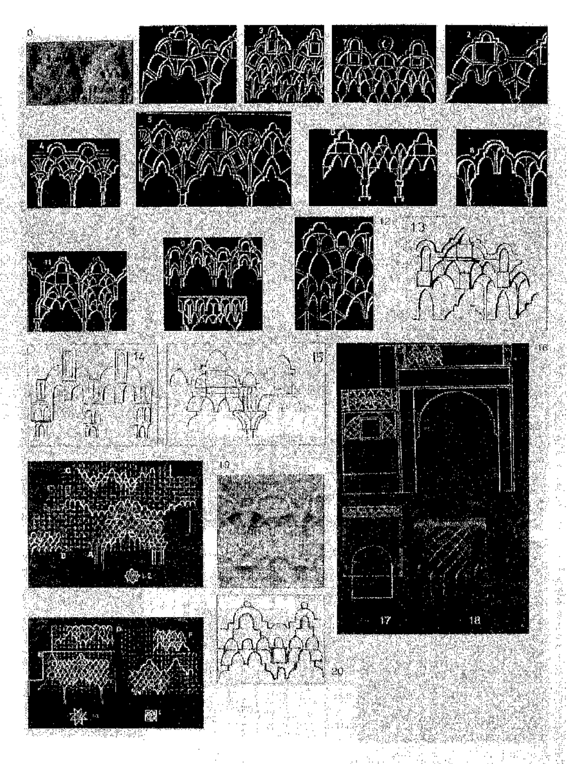
مقربصات. إفاريز، ناصرية، الحمراء



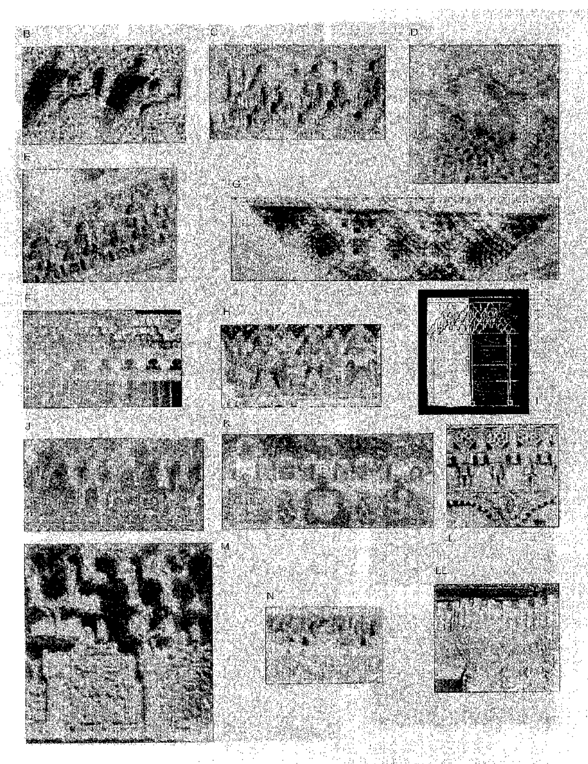
مقربصات، إفاريز، ناصرية، الحمراء



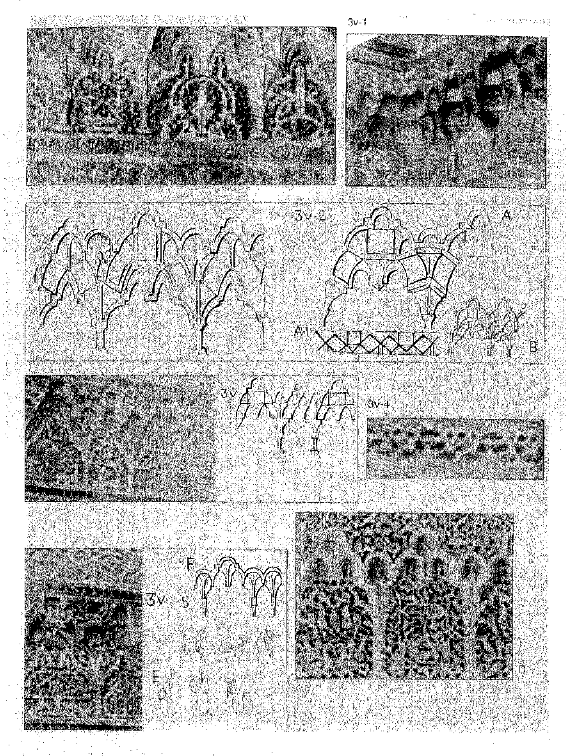
مقرنصات، إفاريز، مغربية، رقم ١٠ من الحجر



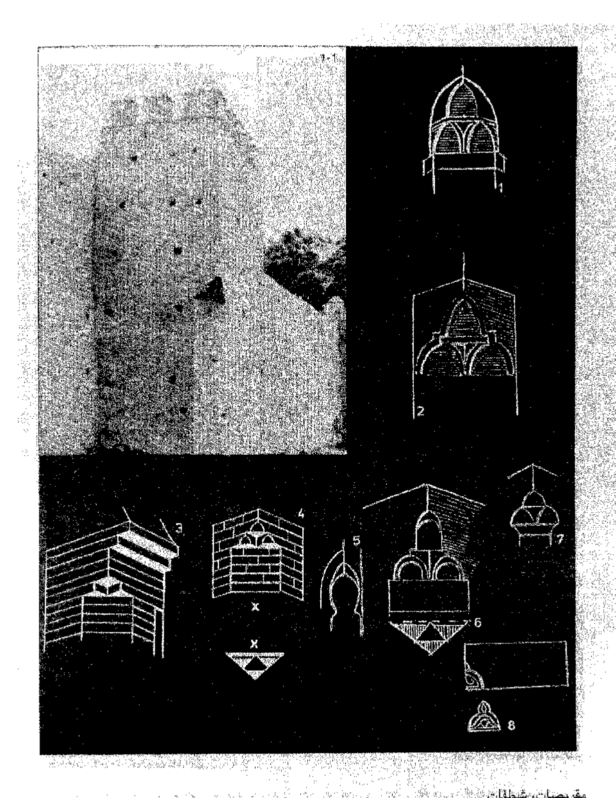
مقربصات "إفاريز، مدجنة" رقم ٢٠ من عقد في قصور تورديسياس



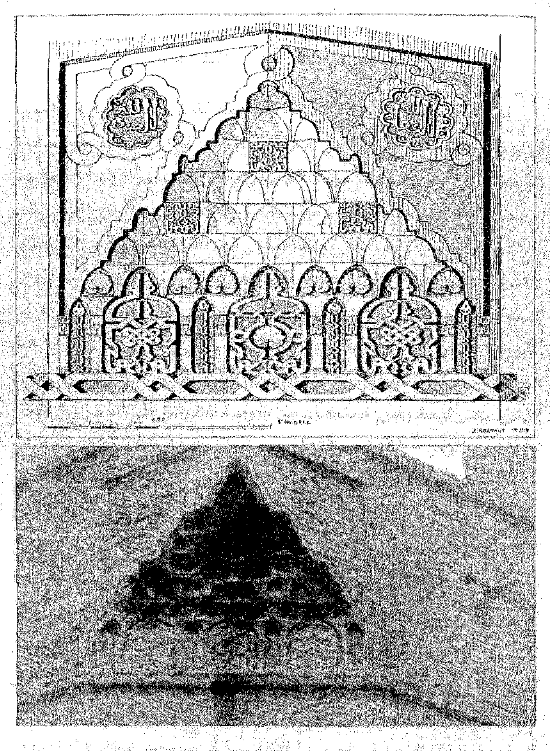
مقربصات. إفاريز، مدجنة



أفاريز مقربصة في المصلى الملكي بقرطبة، توازيات، **D**: جنة العريف، **F**: صالة العدل ألكاثاردي أشبيلية



مقرنصات، شطفات



مقربصات، شطفات شالا بالرباط

الفصل التاسع

النقوش العربية - الكوفية

أطلق على النقوش الكوفية الإسبانية الإسلامية "نقوش كتابية معمارية"، والسبب أن سماتها، ابتداء من القرن الثاني عشر تضم توجهات فيها تحالف مع عقود صغيرة مفصصة نابعة من استطالة حرف الألف وحرم اللام، ومع مرور الأيام أخذنا نشهد تكوينات تتمثل في وحدات زخرفية معقدة عبارة عن مجموعة من العقود التي تداخلت مع الأطباق النجمية. هذه الطريقة الخاصة في فهم النقوش الكتابية هي ثمرة تأقلم النقش الكتابي على الإطار المعماري الذي ينفذ فيه بغض النظر عن أنها نقوش كتابية، وهذا ما لاحظه هـ. تراس، وأوكانيا خيمنث في النقوش الكتابية في قباب المقربصات بالمساجد الموحدية في شمال أفريقيا. ويرى أول هذين الباحثين أن هذا الحقل الزخرفي وتراكبه في قطاعين كان مجهولاً في الفترات السابقة. وخلال القرن الثاني عشر لوحظ وجود اختلافات بين الكوفية المنقوشة على الحجر (باب أغناو بمراكش - المؤمن - ١١٣٤م - ١١٦٣م، وفي الرباط: باب الرواح وباب عدية بالقصبة - يعقوب المنصور، ١١٨٤-١١٩٧م) وبين المنقوشة على الجص داخل المساجد، ففي الحالة الأولى نجدها نقوشًا تتسم بالتقشف، وخاصة مع الحروف الطويلة المزهرة التي تسير على إيقاع النقوش الكتابية المشرقية وقرطبة الأموية، غير أن الإفريز العلوي في باب عدية يلاحظ أن الحروف الطويلة تمتد لتشكل عقودًا صغيرة مفصصة أو متعددة الخطوط التي تدخل العبارات المنقوشة ضمنها، وهذا نموذج قد بدأ في الأساس في الزخارف الجصية بمسجد تنمال، ومنه نخرج بشكل محدد بالتراكب على مستويين للعبارة الواحدة. هذه التجديدات، التي نراها أيضًا في المشكاة الموحدية بالقرويين (١١٩٩-١٢١٣م) أسهمت في توليد كلاشيهات أو أنماط يسهل انتشارها في المبانٍ كما توضح ذلك الزخارف الجصية الأندلسية في مسجد صافي (١٢١١م) في

القاهرة، والزخارف الغرناطية الأولى والمغربية خلال ق ١٣ (انظر الفصل الرابع، لوحة مجمعة ٢). يرى هـ. تراس أن تطور هذا الخط الكوفى المعمارى قد أطل برأسه فى مسجد القرويين بفاس (١١٤٦م)، ولابد أن هذا الباحث يتحدث عن عقود صغيرة مفصصة مستقلة جرى تصميمها فى الأساس لتكون محيطة بحروف وعبارات منقوشة بالكوفية مستقلة (لوحة مجمعة ١، ٣ كلاشيه هـ. تراس). وفى هذا المقام علينا ألا ننسى حالة قصر الجعفرية، حيث نشهد فى بعض العبارات بها حرفى الألف واللام متشابكين ومرتبطين بشكل ما بالأطباق النجمية في قلعة "بنى حماد" بالجزائر (ق ١١-١٢م) وربما انبثقت من النقوش الكتابية التونسية، ق ٩م، وخاصة تلك نجدها فى مقبريات (ق ١١م) فى القيروان. وفى هذا المقام يوضح لنا الرسم الذى نجده فى اللوحات ١، ٢، ٤، وجود سمات ترتبط بالقرنين التاسع والعاشر وتمتد حتى الرابع عشر، وفيها نلاحظ تزاوجًا بين الألف واللام وبين الأطباق النجمية، وهذا ما ربطه ج. مارسيه بالخطاطين التونسيين خلال ق ١١م، وهذا ما سوف نراه فى اللوحة التالية.

وحتى نفهم سر تدخل الأطباق النجمية فى النقوش الكتابية الكوفية يجب علينا أن نجول ببصرنا فى الدهانات المرابطية والموحدية على الوزرات وغيرها حيث نجد أنها تقدم لنا مجموعة من الروابط والملاحق من الأطباق النجمية الصغيرة التى أخذت، تدريجيًا، فى إطار النقوش الكتابية الرسمية. وقد سلط أوكانيا خيمنث الضوء على هذه النقوش مع تشابك واتصال بين عناصر النقوش الكتابية المختلفة. وبالنسبة للبعد الدينى الخاص بالتضرع والدعاء نجد ألفاظًا وعبارات مثل "المُلك" "لا إله إلا الله" "الحمد لله" والشهادتين "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، وهذا منقوش فى مستويين، كما أن بعضها يتكرر فى لوحة تأسيس موحدية كانت الباب الملكى فى شريش، وزخارف جصية، ورد ذكرها، فى مسجدها صافى بالقاهرة، ومقبرية ملقة التى ترجع إلى عام ١٢٢١م. وسوف تكون هذه الألفاظ والعبارات أمرًا معتادًا خلال ق ١٣م فى كل من الأندلس والمغرب، وتمثلت فى نموذج واضح فى مسجد تازا. وخلال هذا القرن

انضمت إلى هذه العبارات أخرى "الملك الدائم والعظمة الدائمة لله وحده"، "السعادة"، سواء كانت منقوشة نقشًا بسيطًا أو مزدوجًا بمعنى كل كلمة أمام الأخرى بالشكل الذى تم تسجيله فى مسجد القرويين "السعادة والرخاء" "الرخاء" "الرخاء الدائم" "الرخاء الكامل" "البركة" "المُلك"، ابتداء من مدينة الزهراء ومسجد القرويين؛ ثم نجد "الصحة" "كفى بالله حسيبًا" "الحمد لله على نعمه"، ابتداء من باب الغفران فى صحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع فى إشبيلية ومنزل خيرونس فى غرناطة. نجد "الشكر" و "المُلك لله" طبقًا لأنماط محددة فى باب عدية بالرباط، وذلك الباب الأشبيلى؛ وعبارة الثناء على الله ابتداء من مسجد القرويين، تليها عبارة تتعلق بالسعادة والصحة والمُلك والشكر" وهذه عبارات معتادة فى المدجن الطليطلى خلال القرن ١٣م، انطلاقًا من إفاريز نجدها فى القصر الأسقفى فى قونقة. وفى غرناطة نعثر على الشعار الناصرى "لا غالب إلا الله" مع إضافة "فى الإسلام" ولم نرها فى مكان آخر خلال تلك الفترة إلا فى جنة العريف وفى الحمراء وبالتالى يمكن – طبقًا لأمادور دى لوس ريوس – أن هذا الشعار كان فى الرايات أثناء معركة "العقاب" وقد فُرِضَ اعتبارًا من حكم محمد الثانى ومحمد الثالث. واللافت للنظر أن هذا الشعار لا يوجد فى المبانٍ الغرناطية خلال ق ١٣، ولم نشهده أبدًا فى الفن المدجن.

كما لا تعرف الكتابة الكوفية (ق ١٣م) عبارات "اللهم أنت الأمل، اللهم أنت الأمل، أنت أملى، أنت مخلصى، اللهم اختم بالباقيات الصالحات أعمالى"، وهذه نراها فى النقوش الكوفية فى جنة العريف رغم أنها مكتوبة بالخط المائل حيث نراها فى الغرفة الملكية بغرناطة، فى مبانٍ ليوسف الأول بالحمراء، والمنصورة فى تلمسان (١٣١٠م) وبائكة سيدى أو مدين فى تلمسان (١٣٣٨م). وفى الزخارف الجصية (ق ١٣م) نجد عبارة تتحدث عن العظمة للسلطان نراها فى السراى أو القبة فى ألكاثار دى شنيل بغرناطة وفى قطعة قماش محفوظة فى المتحف الكنسى فى برغش ربما كانت ترجع إلى ق ١٤م؛ وعلى هذا لدينا عبارات وكلمات زخرفية ظاهريًا وسريعة

الانتشار، حتى ساعدت الكوفية أن يبلغ شأوًا زخرفيًا، نجدها فى الحمراء خلال النصف الثانى من ق ١٤م، ومع سابقة تتعلق بالكوفية فى البرطل وجنة العريف. وقد أشار بعض الباحثين إلى أن الكوفية أخذت دورًا تبادليًا، لأول مرة، مع الخط المائل فى مسجد القرويين بفاس ومسجد تلمسان (١١٣٦م)، ومع هذا فإن هذا النمط الأخير كان له دور ثانوى، يتسم بالشعبية، فرض نفسه طوال القرن ١٣، بما فى ذلك فترة حكم عبد الوادى فى تلمسان. ويبدو أن الخط الكوفى كان مخصصًا للعبارات المطولة وعادةً ما تكون آيات من القرآن الكريم، وغير ذلك من النادر وجود عبارة مطوّلة بالكوفية اللهم إلا إذا استثنينا بعض العبارات الموجودة فى الزخارف الجصية فى دير لاس أويلجاس فى برغش وفى المنزل المدجن فى الدير الطليطلى سانتا كلارا لاريال. ومن جانبه أشار كاليه إلى أن الكوفية هى نقش كتابى ذو طابع زخرفى وقد صمم لا ليقرأه عامة الشعب بل ليكون بمثابة طلسم دينى للحماية. جرى استخدام الخط المائل فى الحمراء لكتابة قصائد مديح للعاهل المُشيد ولإطراء ميزات المبنى وهذا ما تؤكده ماريا خيسوس روبيرا ماتا. وأول نموذج نشهده فى الأندلس لهذا النقش الكتابى نراه فى الزخارف الجصية التى عثر عليها فى ساحة الشهداء بقرطبة (انظر الفصل الثالث، لوحة مجمعة ١٩: ٣-١)، ثم يلى ذلك ما نجده فى الزخارف الجصية فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة (انظر الفصل الثالث).

وابتداء من القرن ١٣م، فى الفن المدجن، نشهد الحفاظ على العبارات نفسها القائمة فى الزخارف الجصية المغربية والأندلسية، بالكوفية والخط المائل، على اعتبار أنها مجرد رموز زخرفية مرتبطة بالزخارف القائمة، أتى بها عرفاء الجص ونشروها فى إقليم الأندلس والقشتاليين؛ وهى صورة طبق الأصل من النقوش الكتابية الأندلسية، مع سيطرة الكوفية، هذا إذا ما استثنينا عبارة تتحدث عن العظمة الدائمة والمُلك الدائم. أو عبارة "اللهم أنت الأمل، اللهم أنت الأمل..." التى نجدها، كما شهدنا، فى الغرفة الملكية بغرناطة وقد قرأها أمادور دى لوس ريوس فى الزخارف الجصية

فى "ورشة المورو" بطليطلة، وهذا برهان على التأثير الغرناطى فى هذا المبنى وغيره من المبانٍ الطليطلية خلال النصف الأول من ق ١٤م. وحول تطور النقش الكوفى ووجوده فى السياق العربى والمسيحى، نجد الشيء نفسه يحدث مثلما هو الحال فى الزخارف الجصية التى تحمله، غير أن الكثير منها زال من الوجود ولم يصلنا إلا القليل من الزخارف الجصية وبالنسبة للقصر المدجن الخاص ببدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية نجد الجديد وهى عبارات تتحدث عن الدعاء لهذا العاهل ابن سلالة الملوك بأن يحميه الله (أمادور دى لوس ريوس). وفى القصر نفسه، فى كوّات عقد المدخل إلى صالون السفراء، بالكوفية نجد عبارة تتحدث عن "السعادة الأبدية والكرم" تحيط بها لوحات ذات طبيعة مائلة مشيرة إلى هذا المقر الجديد المنيف الذى يعبر عن الفخامة وعن فخر من شيد هذا المبنى، ذا الجمال الدائم، الذى هو المكان الذى تعقد فيه الاحتفالات، وأنه الحمى ومصدر كل خير، ونبع الخير ودعامة القيم (أمادور دى لوس ريوس).

لا نعرف خلال القرن ١٣م نقوشًا كتابية فى لوحات تأسيسية مثل التى نجدها فى الزخارف الجصية فى مسجد القرويين (هـ. تراس) حيث الكوفية تتحالف مع الخط المائل. كما نجدها فى محراب توزور (ج. مارسيه) حيث تشير فى الحالة الأولى إلى العريف المنفذ، وفى الحالة الثانية – تحدثنا عن تاريخ البناء. هناك نماذج أخرى متأخرة هى عبارات تأسيسية تعرف ببعض المبانٍ فى ماتيسس وباليرمو (١١٣٠م-١١٨٩م) أقامها روجر الثانى ومن جلس بعده على كرسى الحكم. كما أشار أواج Hoag إلى أن فى قصر مسعود الثالث Masud فى غانى Gani، فى بلاد فارس فى عصر الأسرة الغزنوية (١١١٢م) نجد لأول مرة عبارات كوفية نموذج معروف من النقوش الكتابية ذات الطابع الدنيوى، ففيها إشارة إلى المبنى وإلى راعيه، وكانت ولو من بعيد – كما يشير أواج – تنويهًا أو إلهامًا، من خلال حلقات مفقودة، للنقوش الكتابية ذات الطابع نفسه، فى كل من الحمراء وألكاثار دى إشبيلية. وفى الحمراء

نجد مديحًا للسلطان مثل باقى القصور وهذا هو الجديد، ولو كان هذا بدون ذكر أسماء لعرفاء أو تحديد تواريخ، مثلما هو الحال فى القصور المدجنة. وهناك احتمال كبير فى أن مرجع هذا الثناء والمديح للمبنى ومؤسسه فى القصور العربية المتأخرة فى الأندلس هو عصر الخلافة القرطبية وقصر الجعفرية، حيث نجد فى هذا الأخير بعض العبارات التى تضم اسم العاهل أو الأمير المؤسس، وهذا ما نجده أيضًا فى بعض تيجان الأعمدة الطليطلية خلال العصر نفسه. وانتقل الخط الكوفى من على الحوائط إلى المنسوجات الخاصة بعلية القوم أو العكس، وهذا يحمل دائمًا مضمون الفخامة، ومن الواضح أن العرفاء المدجنين والمسلمين لم يكونوا مجرد ناقلين للنماذج والعبارات الدينية الموروثة، الذين ربما كانوا يجهلون مضمونها المحدد. كان الخشب أيضًا – فى صورة أشرطة وقواعد أسقف – حقلاً مهيأً لتلقى النقوش الزخرفية الكتابية، وكثرت مثل هذه الحالات ابتداء من ق ١١م حيث نجد نماذج فى قصبة ملقة، وشريط طُريف، ونخص بالذكر فى هذا المقام أخشاباً طليطلية انتقلت العبارات التى توجد فى مبانٍ زالت من الوجود، قد جرت الإفادة منها مرة أخرى فى المبانٍ الجديدة المرتبطة بفترات تاريخية لاحقة وخاصة على المسرح الطليطلى، وربما على المسرح الغرناطى أيضًا.

أضفى الإسلام من خلال النقوش الكتابية ذات المضمون الدينى طابع القدسية على كافة المبانٍ، وهى نقوش تُرى كأنها أيقونات تتحدث بنفسها عن الدين، إنها التوليفة الأبدية اللغوية والمكانية التى تتسم بها العمارة العربية. وقد بدأ هذا الصنف من الأيقونية الناطقة فى حائط عقد المدخل إلى محراب المسجد الجامع بقرطبة، لكننى أشك فى أن ذلك قد حدث بالنسبة لقصور مدينة الزهراء، استناداً إلى ما نجده فى "الصالون الكبير" الذى شيده عبد الرحمن الثالث، حيث لم تظهر فعليًا أية نقوش كوفية، غير أنها توجد فى بعض قطع الرخام فى المسكن المجاور وسوف تكون إحدى الأسس القائمة فى المساجد. لكنها، فى العمارة المدجنة، مستخدمة بكثرة فى الكنائس

والقصور والمعابد اليهودية، أى أن ملوكنا وأمراءنا فى الكنيسة احترموها، أو اعتبروها على أنها تنويعة أخرى من تنويعات الثقافة الإسلامية. وفى إطار هذا الانتقال نجد هناك نقطة محل جدل وهى ما إذا كان اتخاذ هذه الرموز الكتابية العربية من جانب الملوك ورجال الدين المسيحيين يحمل فى طياته معنى لا نعرفه، وعلى أية حال فهذه العبارات التى هى مجرد رموز ولها بُعدها الزخرفى، استطاعت مواصلة بقائها فى الآثار المسيحية، وهو جانب يدخل فى نهاية المطاف ضمن ظواهر الفن المدجن: أى الفن والأثنية والدين الإسلامى الذى واصل مقاومته ووجوده على الأراضى المسيحية. هناك حالات ثلاث نجد فيها أن النقوش الكوفية تضم عبارات أو أسماء مسيحية مثل "المجد لسلطاننا المعظم السيد بدرو" فى ألكاثار دى إشبيلية (لوحة مجمعة ٢٢، ١)، "القديسة مَرْيم هى التى تهدينا إلى الخير" فى قصر كونت استبان الطليطلى (ق ١٥م) (لوحة مجمعة ٢٤، D)، وفى زخارف جصية فى حصن مدينة بومار فى برغش نجد لفظة "المُلْك" مع لفظة Deus القوطية. وبالنسبة للنقوش الكتابية القوطية نجد أنها دخلت فى تبادل مع النقوش العربية خلال القرن الثالث عشر، والشيء المثير هو أن حرف M ظهر مطبوعًا على طبقة الجص الرقيقة التى تغطى جلد القبو الصغير، المركزى، والذى يضم نقوشًا من صالة العدل فى قصر بهو السباع بالحمراء. والأكثر من هذا إثارة ما نجده فى صالة العدل فى صحن الجص فى ألكاثار دى إشبيلية، الذى شيده المدجنون خلال النصف الأول من القرن ١٤م، ففى المرحلة الأولى لحكم ألفونسو الحادى عشر نجد نقوشًا كتابية عربية كوفية ذات سمات موحدية شديدة الشبه بما كان سائدًا خلال القرن الثالث عشر؛ وبعد هذا القطاع بأمتار نجد ابنه بدرو الأول يضع فى واجهة قصره عبارة بالقشتالية تقول إنه "أمر ببناء هذا القصر وألكاثارس والواجهات التى شيدت عام ١٣٦٤م" وهو نص تذكارى، سبقه آخر على الحجر فى قصر تورديسياس المدجن. سوف نقوم فى السطور التالية بعمل إحصاء للعبارات المستخدمة فى المنشآت الإسبانية الإسلامية

وكذلك المدجنة، وهذا لا يشملها جميعها إلا أنه جرد يتناول أكثرها شيوعًا واستخدامًا من تلك التي استطعنا انتشالها من الزخارف الجصية في القصور والمساجد والكنائس والمعابد اليهودية.

إحصاء أولى:

– لوحة مجمعة ١: عندما نلقي نظرة سريعة على الزخارف الجصية خلال ق ١١، ١٢م نخرج بموجز عن النقوش الكوفية فى المبانٍ الأكثر أهمية، ١: زخارف جصية قرطبية عثر عليها في "ميدان الشهداء"، ٢: أشرطة من الجعفرية، ٣: مسجد القرويين بفاس، نقش تأسيسي للمسجد نفسه طبقًا لكلاشيه أورده هـ. تراس وترجمه أوكانيا خيمنث، يتحدث عن أن هذا العمل جاء على يد إبراهيم بن محمد عافاه الله ورحمه؛ ٣–١ نقش تأسيسي في مسجد توزور (١١٩٩م) طبقًا لـ ج. مارسيه يشير إلى أن هذه القبلة جرت إقامتها عام ٥٩٠هـ.؛ ٤، ٥، ٦: إفاريز موحدية ظهرت مع زخارف أخرى فى ميدان الشهداء (النصف الثانى من ق ١٢م).

– لوحة مجمعة ٢: الألف، ١– صفر: مسجد ناين (ق ١٠م) إيران (طبقًا لفلورى)، أطراف مزهرة ذات ثلاثة أطراف وأخشاب طليطلية قديمة؛ ٢: شكل فى مدينة الزهراء، وبوابات الرباط ومراكش ومسجد تنمال ومسجد القرويين ولاس أويلجاس ببرغش، والقصر الأسقفي بطليطلة... إلخ؛ ٢–١: ملحق ذو انحناء واضح فى الأعلى، وهو نمطى خلال القرن الثانى عشر، ٣: ملحق مزهر فى القيروان، ابتداء من عام ١٠٣٩م، مسجد القرويين وتنمال، وزخارف جصية قرطبية (ق ١٢م) والغرفة الملكية بغرناطة، ومنزل العملاق برندة، ومسجد تازا، ومسجد Safi بالقاهرة (١٢١١م)، ٤: القيروان ابتداء من عام ١٠٣٩م، وأشرطة طليطلية ولاس أويلجاس فى برغش والغرفة الملكية بغرناطة، ٤–١: شريط من طُريف (ق ١١، ١٢م) زخارف جصية

قرطبية (ق ١١م)، ٤-٢: شريط فى قصبة ملقة (ق ١٢م)، ٥: القصر الأسقفى فى قونقة ولاس أويلجاس فى برغش (النصف الأول من ق ١٣م)، ٥-١: دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة وعلم موقعة العقاب (النص الأول من القرن ١٣م)، ٥-٢: كنيسة سانتياجو دى أرّابال بطليطلة (النصف الثانى من ق ١٣م) ومعبد الترانستو بطليطلة، ٦: الغرفة الملكية بغرناطة، سيدى أبو الحسن بتلمسان (١٢٩٦م)، والبرطل بالحمراء وجنة العريف ومخزن الفحم فى غرناطة (بدايات ق ١٤م)، ٧: "البركة": الغرفة الملكية بغرناطة ومسجد فينانا (ألمرية) النصف الأول من ق ١٣م، ومنزل خيرونس بغرناطة، وصافى فى القاهرة، ٧-١: مقبرية في ملقة (١٢٢١م) ومسجد فينيانا والغرفة الملكية بغرناطة؛ ٧-٢: مسجد فينيانا، والغرفة بغرناطة، ٧-٣، A: قلعة بنى حماد بالجزائر (ق ١١-١٢م) (ل. جولفن)، ٨، ٩: القيروان ابتداء من عام ١٠٤١م، وقلعة بنى حماد وباب الغفران بإشبيلية والغرفة الملكية بغرناطة ومسجد فينيانا ومنزل العملاق فى رندة ومنزل خيرونس بغرناطة ومسجد تازا والبرطل بالحمراء، جنة العريف، ومسجد صافى القاهرة ومصطفى باشا (١٢٦٩م) ومسجد تازا والغرفة الملكية بغرناطة ومخزن الفحم ومنزل العملاق فى رندة، ١١: مسجد تنمال ومسجد توزور والغرفة الملكية بغرناطة (شريط) وسيدى أبو الحسن فى تلمسان (١٢٩٦م) ومنزل خيرونس وزخارف جصية فى رندة فى متحف الآثار بملقة، وشالا بالرباط وهو عام خلال القرن الرابع عشر؛ ١٢: باب مريسة، ساليه (١٢٥٠-١٢٦٠م)، ١٣: الغرفة الملكية بغرناطة، ١٣-A: لوحة تأسيس من شريش، مسجد فينيانا، الغرفة الملكية بغرناطة، وسانتا كلارا فى مرسية (منتصف القرن الثالث عشر)؛ ١٣-١: باب مريسة فى ساليه، لوحة تأسيس من شريش وفينيانا، ١٣-٢: ملحق به محارة فى القصور التى ترجع إلى ق ١٤م فى torديسياس، ومنزل سان خوان دى لابنتنيثا دى طليطلة وقصر أل قرطبية بإستجة؛ ١٤، ١٥: قرطبة، ق ١٠م؛ ١٦: مقبرية فى القيروان، ق ١١م، X: مسجد نايين إيران ق ١٠م؛ ١٧: قصر الجعفرية، ١٧-A: مقبرية فى ميورقة (ق ١١-١٢م)

(روسيو بوردى)، ١٧-١: مسجد تنمال، ١٧-٢: شاهد قبر فى بطليوس (١١٦١م) (أوكانيا خيمنث)، ١٨: سانتا كلارا لاريال بطليطلة ومقبرية فى تلمسان (١١٣٥م)، ١٩: مسجد فينيانا؛ ٢٠: نمط من النقوش الكتابية فى القصر الأسقفى فى قونقة، ٢١: مسجد تازا والغرفة الملكية بغرناطة، ٢٢: جنة العريف، ٢٣: كوّات (طاقة) فى قصر قمارش، ومرقب ليندراش، الحمراء، ٢٣: طليطلى، ق ١٤م، وقصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، ٢٥: ألكاثار دى إشبيلية صحن الوصيفات، ٢٦: لوحات تأسيس من شريش، ٢٧: خشب قديم طليطلى، ومسجد توزور، وشريط من ملقة (ق ١١م) وزخارف جصية من أوندة (قسطلون) والقرن الرابع عشر بعامة، ٢٨: الغرفة الملكية بغرناطة، صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، ومنزل خيرونس دى غرناطة، ٢٩: ألكاثار دى إشبيلية "المُلك"، ٣٠: منطقة طليطلية، من الأخشاب ابتداء من ق ١٠-١١، ٣١: ابتداء من الفن الموحدى، ٣٢: لوحة حجرية من شريش، وشاهد قبر فى بطليوس (١١٦١م)، والغرفة الملكية بغرناطة ومخزن الفحم بغرناطة ومسجد تازا ومنزل العملاق فى رندة؛ B،A: زخارف جصية قرطبية ق ١٢م؛ C: لوحة من شريش، D: شاهد قبر فى بطليوس (١١٦١م)، E: لوحة من شريش، F: القرويين، ومسجد فينيانا ومنزل خيرونس دى غرناطة ومنزل العملاق فى رندة.

- لوحة مجمعة ٣: الألف: صفر: باب عدية بالرباط، صفر -١: زخارف جصية فى قرطبة ق ١٢م، ١: الصالح طلائع بالقاهرة؛ لوحة من شريش، ٣: مقبرية من ملقة (١٢٢١م) و Abbasid بالقاهرة (١٢٤٢م)، ٤: مصطفى باشا بالقاهرة، ٤-١، ٨: باب مريسة، ساليه، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة، ٦: مسجد فينيانا، ٧: مسجد تازا، ٩: سيدى أبو الحسن، تلمسان، ١٠: منزل العملاق فى رندة، ١٠-١: منزل خيرونس بغرناطة، ١١: المسجد الجامع بتلمسان (ق ١٣م)، ١١-١ مدفن فرناندو جوديل فى كاتدرائية طليطلة (١٢٧٥م)، ١٢: مخزن الفحم بغرناطة، ١٣: جنة العريف والبرطل بالحمراء، ١٤: برج الأسيرة بالحمراء، ١٥: قصر شنيل بغرناطة، ١٥-١: الباب

الخارجي لشالا، الرباطة؛ ١٥-A: البرج المرقب ماتشوكا بالحمراء، ١٦: القبة الجنائزية فى شالا بالرباط، ١٧: صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، وزخارف مدجنة فى متحف الآثار بقرطبة، والمصلى الملكى بقرطبة، ١٨: مصلى سان بارتولومية بقرطبة، ١٩: حافة مدفن حجرى فى الحمراء وبه أطباق نجمية شبيهة بتلك التى تصاحب النقوش الكتابية ونجدها أيضًا فى الوزرات المدهونة (انظر الفصل الثالث، لوحة ٢١ K .

-لوحة مجمعة ٤: لفظ الجلالة: ١: مسجد ناين (فلورى)، ٢، ٣: مدينة الزهراء، ٤: من نقش كتابى أغلبى، تونس، ق ٩م (ل. جولفن)، ق، ٥-١: الجعفرية، ٥-٢: قلعة بنى حماد بالجزائر (ق ١١-١٢م) يسبق الكوفية الموحدية، ٦: سقف مدهون، ق ١١م فى مسجد القيروان الكبير (ج. مارسيه)، ٦-١: باب أغناو بمراكش ق ١٢م، ٧: من باب غرفة حفظ المقدسات القديمة فى لاس أويلجاس دى برغش (ق ١١-١٢م) (طبقًا لجومث مورينو)، ٨: مسجد تلمسان المرابطى (ج. مارسيه)، ٩: مسجد القرويين، ٩-١: الصالح طلائع بالقاهرة، ٩-٢: باب الرواح بالرباط، ٩-٣: من نافذة فى مسجد الحاكم (١٣٠٩م) بالقاهرة (طبقًا لـ ج. مارسيه)، ٩-٤: صحن دير لاس أويلجاس، ٩-٥: مسجد فينيانا (كارمن بارثلو)، ١٠، ١١: منارة سيدنا الحسين بالقاهرة (١٢٣٧م) ومصطفى باشا (١٢٦٩م)، ١٢: زخارف جصية بالحمراء (ق ١٣م)، ١٢-١: الغرفة الملكية بغرناطة، ١٢-١٢: منزل العملاق فى رندة، ومنزل خيرونس بغرناطة، ١٣: منزل خيرونس بغرناطة، ١٣-١: المسجد الكبير بفاس (ق ١٣م)، ١٣-٢، ١٣-٣: سيدى أبو الحسن بتلمسان (١٢٩٦م)؛ ١٤: برج الأسيرة فى الحمراء؛ ١٤-١: شالا، الرباط، ١٥: الغرفة الملكية بغرناطة، ١٦: قصر آل قرطبة بإستجة (النصف الثانى من ق ١٤)؛ ١٧: مدفن فرناندو جوديل بكاتدرائية طليطلة، (١٢٧٥م)، ١٨: المدرسة المغربية (ق ١٤م)، A: مسجد توزور، B: خشب طليطلى (ق ١٢-١٤م)، C:مقبرية من ملقة (١٢٢١م)، D: زخارف جصية من أوندة، E و F: مسجد تازا، G: قبة شالا بالرباط.

– لوحة مجمعة ٥: البسملة: "بسم الله" ١: إفريز حجرى فى مسجد الأبواب الثلاثة فى القيروان (ق ٩م) نمط أغلبى، ١–١: مسجد ابن طولون بالقاهرة، من خشب قديم (ل. جولفن)، ٢: إفريز من الحجر من مدينة الزهراء؛ ٣: قلعة بنى حماد فى الجزائر، ٤: قصر الجعفرية، ٥: المسجد المرابطى فى تلمسان، ٥–١: لوحة موحدية من شريش، ٦: مقبرية بملقة، (١٢٢١م)، مسجد فينيانا (كارمن بارثلو)، ٨: سيدى أبو الحسن فى تلمسان مع تطور زخرفى قريب من جنة العريف. "باسم الله" لا توجد هذه البسملة بالكوفية فى عمارة القصور الإسبانية الإسلامية خلال ق ١٣م وتكاد تكون معدومة فى ق ١٤م.

– لوحة مجمعة ٦: الكوفية على الحجر، ١: لوحة موحدية من شريش "بسم الله الرحمن الرحيم أستعين بالله وبمحمد صلى الله عليه وسلم" (أوكانيا خيمنث)، ٢: كتلة حجرية أخرى موحدية من شريش، ٣: مقبرية من ملقة، (١٢٢١م)، ٤: باب مريسة، ساليه (١٢٥٠–١٢٦٠م).

– لوحة مجمعة ٧: عبارة "الله واحد"، ١: مسجد تنمال، ٢: باب عدية بالرباط، مسجد صفى بالقاهرة (١٢١١م)، ٤، ٤–١، ٥، ٦: الغرفة الملكية بغرناطة، ٧: منزل العملاق برندة، متكرر فى مسجد تازا، ٧–١: تحت الإفريز المقربص فى عقد بمنزل العملاق فى رندة، ٨: إفريز فى واجهة مخزن الفحم بغرناطة، وفى ٤، ٥، ٧، ٨: "قل لا إله إلا الله"، ٩: نافذة فى منزل العملاق بغرناطة، ١٠: نقشان فى زخارف أوندة، ١١: مسجد فينيانا (كارمن بارثلو)، ١٢: مسجد تازا، ١٣: جرّة **Jarron** فى الأرميتاج (ق ١٣–١٤م)، ١٤، ١٧: البرج المرقب فى ماتشوكا بالحمراء، ١٥: جنة العريف، ١٦: نمط المداخل إلى برج قمارش وبرج الأسيرة بالحمراء، ١٨: صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، ١٩: قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية.

– لوحة مجمعة ٧–١: "الله وحده"، ١: الغرفة الذهبية بالحمراء، ٢: صالة بنى سراج بالحمراء، ٤: قصر بدرو الأول، ٥: نافذة فى صالون السفراء، ألكاثار دى

إشبيلية، ٦: "الله ملاذى": على ما يبدو حدث خلط بينها وبين "الله وحده" عند بعض المتخصصين فى الكتابة العربية، فى نافذة منزل خيرونس المشار إليها فى اللوحة السابقة "الصحة": متكررة فى الزخارف الجصية وخاصة فى الزليج، ١: التيفور دى أستاريخيا، شريش (ق ١١-١٢م)، ٢: دير طليطلى فى لاكونثبثيون فرانثيسكا (بداية ق ١٤م)، ٣: مدخل إلى صالون قمارش بالحمراء، ٥: صالة الأختين بالحمراء، ٦: إناء فى الأرميتاج (ق ١٤م)، ٧: إفريز علوى فى أحد أكشاك صحن بهو السباع بالحمراء.

- لوحة مجمعة ٨: "المُلْك"، "المَلِك"، "المُلْك لله": ١: مدينة الزهراء، ١-١: تاج عمود طليطلى ق ١١م، ٢: منارة صفاقس، تونس (ق ١١، ١٢م - ل. جولفن)، ٢-١: سقف مدهون، ق ١١م، المسجد الجامع بالقيروان (ج. مارسيه)؛ ٢-٢، ٣: مسجد تنمال، ٤: القرويين، ٤-١: إفريز مدهون لمنزل عربى طليطلى، شارع نونيث دى أرثى؛ ٤-٢ حُلَّة قداس، فى سان سرمين، طولوز، ق ١٢م، ٥: باب عدية بالرباط مع لفظة "وحده" فى الأسفل (طبقًا لكاليه)، ٦: الصالح طلائع بالقاهرة (كروزويل)، ٧: صفى بالقاهرة، ٨: منزل العملاق فى رندة، ٨-١: الغرفة الملكية بغرناطة، ٨-٢: باب لالا ريحانة (١٢٩٣م) فى المسجد الجامع بالقيروان، ٩: زخارف جصية فى أوندة، ٩-١: باب الغفران فى إشبيلية، ٩-٢: القصر المدجن فى تورديسياس، ٩-٣: منزل أوليا بإشبيلية، ١٠: مسجد تازا، ١٠-١: برج الأسيرة بالحمراء، ١١: برج آل قرطبة، ١٢-١: خط مائل بجنة العريف، ١٣: نافذة فى قصر بدرو الأول فى ألكاثار دى إشبيلية، ١٣-١: من القصر نفسه، ١٣-A: جنة العريف، ١٣-٢: إناء ناصرى، ١٣-٣: (؟)، ١٤: المعبد اليهودى فى قرطبة، ١٤-١: مدرسة فاس ق ١٤م، ١٥: فوهة بئر طليطلية ق ١٤م.

- لوحة مجمعة ٨-١: "المُلْك": ١٤-٢: نافذة فى مسجد الحاكم بأمر الله بالقاهرة، ١٣٠٩م (ج. مارسيه)، ١٥: معبد الترانستو بطليطلة، ١٦: زخرفة جصية فى حصن مدينة بومار (برغش) النصف الثانى من ق ١٤م)، ١٧: شالا، بالرباط، ١٨:

من دولاب طليطلي مدجن، المتحف الوطني بمدريد؛ ١٩، ٢٠: شمالا، الرباط (ليفي بروفنسال)، ٢١: المدرسة المغربية، ق ١٤م؛ ٢٥: زخارف جصية في ورشة المورو بطليطلة، ٢٥-١: خشب سقف، سان ميان في شيقوبية (ق ١٢-١٣م)، ٢٦: خشب مدجن، متحف مارسيه دي برشلونة (هـ. تراس)، ٢٦-١: منزل بلاوس القديمة، طليطلة (ق ١٢-١٣م)، ٢٧: خشب في دير سانتا أورسولا، طليطلة (ق ١٤م)، ٢٨: في واجهة حجرية في قصر توردبسياس، ٢٩: خشب طليطلي مدجن، ٣٠: زخارف جصية لعقد مدجن في سيجونثا (وادي الحجارة) ق ١٣-١٤م).

- لوحة مجمعة ٨-٢: "الحمد لله على نِعَمِهْ"، ١، ٢: منزل خيرونس بغرناطة والعملاق برندة، ٢-١: القصر الأسقفي بطليطلة؛ ٣: مسجد فينيانا (كارمن بارثلو)، ٤: الحمراء، ٥، ٥-١: جنة العريف، ٦: مسجد أبو مدين في تلمسان، ٦-١: صحن الوصيفات في ألكاثار دي إشبيلية (أمادور دي لوس ريوس)، ٧: متحف الحمراء، ٨: صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية، ٨-١: باب في صحن العرائس، ألكاثار دي إشبيلية، ٩: دهليز قصر توردبسياس، ١٠: منزل الأرمني، مدجن طليطلة، ١١: منزل مدجن "سان خوان دي لابنتنثيا، طليطلة.

- لوحة مجمعة ٩: "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، ١: إفريز من الحجر في مئذنة المسجد الجامع بصفاقس، تونس، (ق ١١-١٢م)، ١-١: محراب مسجد ابن طولون، أضيف عام ١٠٩٦م؛ ٢: محراب مسجد تنمال، (A: محمد رسول الله)، ٣: منارة سيدنا الحسين بالقاهرة (١٢٧٧م) (كروزويل)، ٤: قبة مسجد تازا، (A: محمد رسول الله)، ٤-١، ٤-٢: الغرفة الملكية بغرناطة، ٥: جنة العريف (A: محمد رسول الله)، ٦: علم معركة العُقَاب، ٧: زخرفة جصية عربية في رندة، متحف الآثار في ملقة (ق ١٣، ١٤م) (كلاشيه أسين ألمانسا)، ٨: خط مائل، الغرفة الملكية بغرناطة، ٩: في سقف مستوٍ في قصر جوتير دي كارديناس في أوكانيا.

– لوحة مجمعة ١٠: "السعادة الأبدية والمُلك الدائم"، ١: منزل خيرونس بغرناطة، أسفل "لا عون إلا من الله الرحيم العليم" (الماجرو كارديناس)، ٢: طاقة (كوّة) فى عقد منزل خيرونس بغرناطة، أسفل "العظمة الأبدية والملك الأبدى"، أعلى "الازدهار الدائم"، ٣: مخزن الفحم فى غرناطة، ٤: العبارة نفسها فى مقر آل قرطبة فى إستجة، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة "المجد الدائم والملك الدائم" (كارمن بارثلو)، ٦: منزل العملاق فى رندة، ٧: مدخل صالون قمارش بالحمراء، ٨: كتل حجرية فى كورس سانتا كلارا دى موجير (ويلبة) "المُلك الدائم".

– لوحة مجمعة ١١: "اليُمْن"، ١: مسجد القرويين، ٢: خشب طليطلى (ق ١١–١٤م)، ٣: زخارف جصية فى القصر الأسقفى بطليطلة ق ١٢–١٣م) متحف طليطلة، ٤: الغرفة الملكية بغرناطة، ٤–١: مخدّة سانشو الرابع، كاتدرائية طليطلة، ق ١٣م، ٥: خشب مدهون فى لاس أويلجاس ببرغش (ق ١٣م)، ٦: إفريز فى القصر الأسقفى، قونقة (ق ١٣م)، ٧، ٨: زخارف جصية فى سانتا كلارا دى مرسية، ٨–١: مخزن الفحم بغرناطة، نمط الزخارف الجصية برندة، بمتحف ملقة، ٩: أبو الحسن فى تلمسان (ج. مارسيه)، ١٠: برج الأسيرة بالحمراء: ١٠–١: برج الأميرات بالحمراء، ١١–١: الغرفة الذهبية بالحمراء، ١٢: المصلى الملكى بقرطبة، ١٣: وزرة مدهونة فى صحن الحريم بالحمراء، ١٤: شالا بالرباط، ١٥: قصر آل قرطبة فى إستجة، ١٦: دهان فى الحمراء فى عقود ومقربصات، ١٧: زليج "تقنية الفواصل الجافة" قصبة ملقة (طبقًا لأسين ألمانسا)، ١٨: زليج طليطلى، (ق ١٥–١٦م).

– لوحة مجمعة ١٢: "السعادة والنعمة": ظهرت فى خط مائل لأول مرة فى لاس أويلجاس ببرغش (٢)، وانتشرت فى مبانٍ مدجنة طليطلية ابتداء من ق ١٣م (١)، ثم انتقل إلى المدجن الأشبيلى (ق ١٤م)، ٣: من القصر المدجن أستوديو (بالنسيا) "السعادة الدائمة" متكررة فى الزخارف الطليطلية (٣–١)، ورشة المورو، قصر سوير تيث دى منيسس، قصر توردیسیاس وفى رسم الزخارف الجصية، ق ١٣م، القصر

الصغير بمرسية، ٥: شكل ناصرى فى المتحف الوطنى بمدريد (ق ١٤م)، ٦: جرّة كبيرة، ناصرية، متحف الحمراء (ق ١٣-١٤م).

- لوحة مجمعة ١٣: "اليُمْن": ١: الجعفرية، ٢: دهان وزرة فى منازل قصبة ملقة، ٣: "النعمة كاملة" قبة الباروديين، مراكش (دفردون)، ٤: "النعمة كاملة" مصطفى باشا بالقاهرة، ٥: سانتا كلارا بمرسية، ٦: دهان سقف فى دير الملكة، طليطلة (ق ١٢-١٣م) (جونثاليث سيمانكاس)، ٧: سيدا الملاوى Sayyidal-Malawi، تلمسان (١٣٥٤م)، ٨: سقف كنيسة سانتا كلارا لاريال دى طليطلة (ق ١٤م)، ٩: قصر مدجن فى تورديسياس، ١٠: منزل أوليا فى إشبيلية، ١١: حشو tabica فى سقف مدجن، كنيسة سان خوان إيبا نخلستا فى أوكانيا (طليطلة) (ق ١٣م)، ١٢: جنة العريف وبرج الأسيرة بالحمراء، ١٣: صالة العدل فى ألكاثار دى إشبيلية، ١٤: (؟)، ١٥: قصر آل قرطبة فى إستجة، ١٦: القطاعات العليا فى صالون السفراء، ألكاثار دى إشبيلية (ق ١٥م)، ١٧: منسوجات ناصرية (ق ١٤م) فى متحف قطالونيا، والمتحف الوطنى بمدريد ومتحف المترو بوليتان فى نيويورك.

- لوحة مجمعة ١٤: "الشكر لله"، ١: خط مدهون، ٢: مسجد ناين (طبقًا لفلورى)، ٣: من سقف مدهون (ق ١١م) فى مسجد القرويين (مارسيه)؛ ٣-١: باب الغفران فى إشبيلية، ٤: باب عدية فى الرباط (كاليه)، ٥: لاس أويلجاس ببرغش، ٦: زخرفة جصية فى القصر الأسقفى بطليطلة، متحف طليطلة، ٧: زخارف جصية فى أوندة، ٨: إفريز فى القصر الأسقفى فى قونقة، ٩: لاس أويلجاس بيرغش، مصلى سانتياجو وقبو صحن دير سان فرناندو (النصف الثانى من ق ١٣م)، ١٠، ١١: مسجد تازا، ١٢: مسجد فاس الجديد (ق ١٣م)، ١٣: ضريح فى شالا بالرباط، ١٤: معبد الترانستو بطليطلة، ١٥: المدخل إلى صالون قمارش بالحمراء، ١٦: قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية، ١٧: ورشة المورو بطليطلة، ١٨: واجهة قصر بدرو الأول (أمادور دى لوس ريوس) "الحمد لله": A: مسجد تنمال، B: باب أغناو، مراكش، C:

باب الرواح، الرباط، D: مصطفى باشا، القاهرة، (١٢٦٩م)، E: مسجد تازا، ١-E: سيدى أبو الحسن بتلمسان (١٢٩٦م)، F: منزل العملاق برندة، G: مدرسة العطارين بفاس.

– لوحة مجمعة ١٥: "السعادة والمجد والشرف والصحة والمُلْك والحمد لله"، ١: إفريز القصر الأسقفى فى قونقة، ٢: إفريز علوى فى سانتياجو الأرّابال، طليطلة (ق ١٣م)، ٣: دهليز قصر توردیسیاس، ٤: "المجد"، ورشة المورو بطليطلة، ٥: منزل مدجن، سان خوان دى لابنتنثيا بطليطلة (ق ١٤م)، الفضيلة، ٦: قصر بدرو الأول "صالة الطليطليين"، ٧: زخارف جصية فى برغش، من حصن المدينة طبقًا لتورس بالباس: "السعادة والخلاص".

– لوحة مجمعة ١٦: "المجد"، ١: مسجد تاين (فلورى)، ٢: جامع القرويين، ٣: مسجد توزور، ٤: مسجد الكتبية، دهان فى المئذنة، A: خشب، قصبة ملقة (ق ١١م)، ٥: الغرفة الملكية بغرناطة، ٦: زخارف جصية من أوندة، ٧: مصطفى باشا، القاهرة، ٨: قصر بدرو الأول، ألكاثار دى إشبيلية، ٩: البرج المرقب ماتشوكا بالحمراء، ١٠: خط مائل، الغرفة الملكية بغرناطة؛ عام منذ القرن الثالث عشر؛ "الحمد لله أو "الشكر لله"، ١: جامع القرويين، ١-١: مسجد تنمال، ٢: مسجد توزور، ٣: لوحة موحدية من شريش، ٤: مسجد تازا، ٤-١: دير الملكة، طليطلة (جونثاليث – سيمنكاس) (ق ١٢-١٣م)، ٥: القاهرة، مصطفى باشا، ٥-١: صحن بهو السباع بالحمراء، ٦: برج الأسيرة بالحمراء، ٧: قصر بدرو الأول، ٨: منزل أوليا بإشبيلية.

– لوحة مجمعة ١٧: "الله حسبى" "كفى بالله"، ١: زخارف جصية فى صحن دير سان فرناندو، لاس أويلجاس ببرغش، ١-١: تفاصيل لميدالية Medallion من ١؛ ٢: القرويين، ٢-١: القرويين، ٣: شريط، الغرفة الملكية بغرناطة، منوعات: A: القرويين، B: زخارف جصية موحدية من قرطبة، C: زخرفة جصية مدجنة من قرطبة، متحف قرطبة (ق ١٤م)، D: برج الأسيرة بالحمراء "فالله خير حافظًا وهو أرحم الراحمين" (جاسبار ريميرو).

– لوحة مجمعة ١٨: "البركة"؛ ١، ٢: مدينة الزهراء، ٢-١: خزف من طلبيرة، طليطلة (ق ١١-١٢م)، ٣: "البركة الكاملة" قبة الباروديين بمراكش (١١٣٤م)، ٤، ٤-١: لاس أويلجاس ببرغش، صحن الدير، ٥: من عباءة السيد فيليب (ق ١٣م) بلنسية للسيد خوان بمدريد؛ ٦: الغرفة الملكية بغرناطة، ٧: مسجد فينيانا؛ ٧-١: منزل العملاق في رندة، ٧-٢: زخرفة جصية من رندة، متحف الآثار بملقة، ٨: موحدى، لسانشو الرابع، كاتدرائية طليطلة، ٩: خشب طليطلى في متحف مارسيه دى برشلونة (هـ. تراس)، ١٠: مدرسة مراكش ومدرسة بوعنانية بفاس (١٣٥٠-١٣٥٥م)؛ ١١: سقف في كاتدرائية ترول، دهان (ق ١٣م)، ١٢: سيدى مدين، تلمسان (١٣٣٨م)، ١٢-١: من عقد جص في رندة، ١٣: صالة باركا بالحمراء؛ ١٤: مرقب ليندراش، الحمراء، ١٥: صالة الأختين بالحمراء، ١٦: مسجد البرطل بالحمراء، ١٧: المصلى الملكى بقرطبة.

– لوحة مجمعة ١٩: الموضوع الناصرى "لا غالب إلا الله" (ق ١٤، ١٥م)، ١: شعار ناصرى، ١-١: غرفة في الطابق الثانى في البرطل بالحمراء، ٢: قصر قمارش بالحمراء، ٣: زليج كان في أرضية صالون قمارش بالحمراء، ٣-١: البرطل بالحمراء، ٤: كوفى، فوق كوّات عقد المدخل إلى برج البرطل، ٥: الحمراء، عصر محمد الخامس، ٦: جنة العريف وقصر قمارش، ٧: البرج المرقب ماتشوكا بالحمراء؛ ٨: صحن الحريم في قصر بهو السباع بالحمراء، ٩، ١٠: شرّافات مزججة بمتحف الحمراء، ١١: جنة العريف بالكوفية والخط والمائل، ١٢: واجهة قصر بدرو الأول.

– لوحة مجمعة ٢٠: "لا غالب إلا الله": ١٣: جنة العريف، ١٤: جنة العريف، قطاعات، ١٥: واجهة البرطل بالحمراء، ١٦: قبة البرطل، ١٧: بائكة صحن الرياحين، الحمراء، ١٨: قصر بهو السباع، الحمراء، ١٩: واجهة مارستان بغرناطة.

– لوحة مجمعة ٢١: "اللهم أنت الأمل، اللهم أنت الأمل، أنت أملى وملاذى اللهم اختم بالباقيات الصالحات أعمالى": ١، ٢: بالكوفية، مرقب، صحن الساقية بجنة

العريف، ٣: خط مائل، ورشة المورو بطليطلة، ٤: البرج المرقب ماتشوكا بالحمراء، وتوجد فى الغرفة الملكية بغرناطة مضافًا إليها "الحمد لله على نِعَمِهْ" (لافوينتى القنطرة، وكارمن باثيليو) ويتكرر فى بائكة سيدى أبو مدين فى تلمسان، وهو من الخزف فى مشوار تلمسان (١٣١٠م) بائكة فى البرطل بالحمراء وزخارف جصية مدجنة فى متحف قرطبة، ٥: زخارف جصية فى دير سانتا كلارا دى ملقة: الشريط العلوى "المجد الدائم والسلطان الدائم".

– لوحة مجمعة ٢٢: تنويعات: A: طاقة لعقد المدخل إلى صالون السفراء فى ألكاثار دى إشبيلية، وفى الأشرطة المحيطة، بالخط المائل: نجد عبارات تتحدث عن المكان الجديد الذى زاد من بهاء المكان... (أمادور دى لوس ريوس)، B: برج الأسيرة بالحمراء، C: مدرسة غرناطة، D: جنة العريف "المجد للسلطان"، E: نسيج ناصرى، متحف الأبرشية ببرغش (ق ١٤م)، F-G: قصر شنيل بغرناطة، F: الملك العادل (لافوينتى القنطرة)، ١–H: صحن الوصيفات وصالون السفراء فى ألكاثار دى إشبيلية مع إضافة عبارة "السلطان السيد بدرو" (أمادور دى لوس ريوس)، ١–I: لوحة من الجص فى عمليات ترميم القصر خلال ق ١٩م.

لوحة مجمعة ٢٣: منوعات: ١، ٢: منزل العملاق برندة "الملك الدائم ..." "الحمد لله ..." "قل هو الله أحد"، A، B: خشب طليطلى (ق ١١–١٥م)، C,E,F,G,H: من دير سانتا كتالينا بطليطلة، فى القصر المدجن سوير تيث فى منيسس، :لخشب فى قصبة ملقة (ق ٩-١٢م)، K: قصر الملك السيد بدرو طليطلة.

– لوحة مجمعة ٢٤: "منوعات"، صحن شجر البرتقال ودير سانتا كلارا لاريال بطليطلة، ١، ٢، ٣، ٤: نقوش كتابية كاملة للعقدين الآخرين، ٨: زخارف جصية، A,B: زخارف جصية فى سان فرناندو دى لاس أويلجاس دى برغش، C: دهليز قصر تورديسياس، D: قصر كونت استبان بطليطلة (ق ١٥) "القديسة مَرْيم هى مرشدتى..." (أمادور دى لوس ريوس).

- لوحة مجمعة ٢٥: ازدهار بالكوفية، مرقب لينداراش، قصر بهو السباع بالحمراء "المجد لسيدنا أبو عبد الله الغني بالله، ساعده يا رب في مهمته وأدم عليه السعادة".

- لوحة مجمعة ٢٦: نماذج زخرفية من لفظة "المُلك"، ١: الغرفة الملكية بغرناطة، A: سوابق في القرويين ومسجد تنمال، ٢: نمط هندسي أولي موحدي، ٢-١: "فالله خير حافظًا"، نسخة من القرآن الكريم (ق ١٣م)، مجموعة دوات Dawad (تطوان)، ٣، ٤: الملك: الغرفة الملكية بغرناطة ومنزل العملاق في رندة على التوالي: أطراف حروف اللفظة طويلة بها في النهاية حلقات وموضوعات زخرفية نباتية؛ ١-A: الحلقات، B: أمر معتاد من حيث كونها وحدة زخرفية. ابتداء من مدينة الزهراء، ظلت في نهاية الأحرف الطويلة (ق ١١م)، C,D,E,F: والخشب القديم من طليطلة، H: الأطراف المزهرة في الغرفة الملكية بغرناطة تعتبر تجديداً متكرراً في سيدي أبو الحسن بتلمسان، البرطل بالحمراء وجنة العريف طبقًا للنماذج I,j,k,l,u وحرف M مصحوب بمحارة في قصر تورديسياس، والشكل N مغربي (ق ١٣م)، و L من الغرفة الملكية بغرناطة وهي منبثقة من، O، في الزخارف الجصية القرطبية (ق ١٢م)، P: صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية.

لوحة مجمعة ٢٧: علم موقعة العُقَاب في لاس أويلجاس ببرغش.

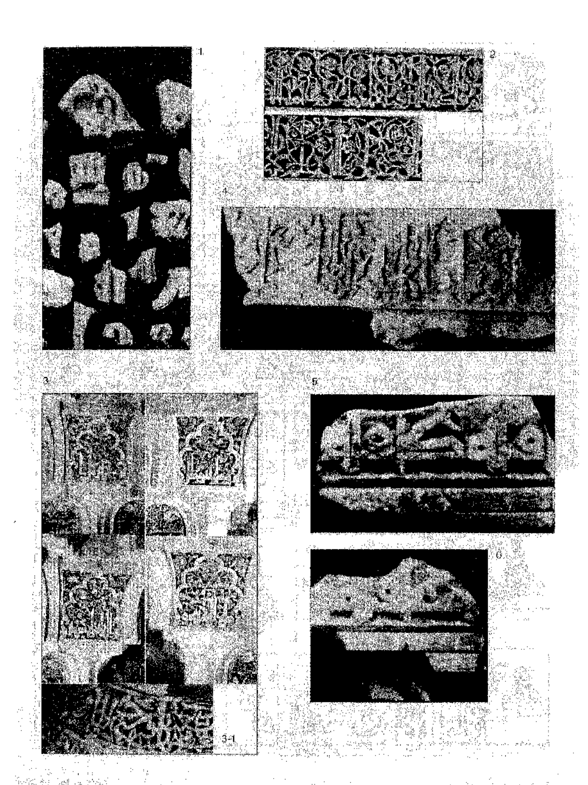
جرى التأريخ لهذه القطعة من القماش بالنصف الأول من القرن الثالث عشر، وهناك شك فيما إذا كان علماً من أعلام موقعة العقاب (١٢١م). وترى كارمن برنيس أنه يرجع إلى ق ١٣م، وربما كان يتعلق بجملة لاحقة على عام ١٢١٢م وينسب إلى فرناندو الثالث، ١: موضوع مركزي للقماشة به شكل نجمي من ثمانية مشكلة أضلاعًا أو أشرطة متشابكة لها أطراف مزهرة سيراً في هذا على النمط الموحدي

خلال ق ١٢، ١٣م وهذا ما نستخلصه من الرسم ٢: ويبقى الشكل النجمى فى دائرة، وهذه بدورها داخل مربع له أربعة أضلاع مستقيمة، وهذا الموضوع ومعه أخرى شبيهة نجدها شائعة فى المشرق ابتداء من الزخارف الجصية فى سامرا حيث نرى المربع نفسه والدائرة وباقى العناصر، وكل خط أو ضلع من أضلاع النجمة هو فى حقيقة الأمر لفظة الملك، بالكوفية، شكل ٣، وهو متوافق بمهارة مع التكوين الهندسى (انظر أنماط أشكال لوحة ٨)، وفى أطراف الشكل النجمى يبدو هناك تنويه بلفظ الجلالة، ولابد أن هذه التوليفة قد شاعت فى المغرب كما يؤكد ذلك الشكل النجمى فى الزخارف الجصية فى بوعنانية بمكناس (١٣٣٨م) وغيرها. وفى القطعة النسجية الخاصة بموقعة العقاب، توجد لوحات بها نقوش كتابية مائلة هى آيات من القرآن الكريم، ٤، ٦: وهى تشبه الحروف الطويلة فى القصر الأسقفى فى قونقة وسانتا كلارا لاريال بطليطلة وكنيسة سانتياجو الأرّابال بطليطلة (انظر لوحة ٢، ٥، ٥-١، ٥-٢) وهى كلها نماذج ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر. أما باقى الزخارف: ٧: سلاسل، نراه فى الزخارف الجصية فى دير لاس أويلجاس، وسانتا كلارا لاريال بطليطلة ومسجد تازا وزخارف جصية فى أوندة، والزخارف النباتية ٨، ٩، ١٠، ترتبط جيداً بالتوريقات الموحدية وخاصة تلك المتعلقة ببوابات أسوار الرباط. وكافة الزخارف القائمة يمكن إدراجها خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، وإليها تضاف ثلاثة أشكال صغيرة لأسود متوثبة (٥) ولاشك أنها ترتبط بشعارات قشتالية، ربما أضيفت بعد ذلك فى حالة ما إذا خرجت القطعة النسجية من الأنوال الموحدية المتأخرة، ومن المعتاد أن نرى الأسود فى الأعمال الزخرفية الإسلامية فى وضع متوثب غير أن الرءوس متجهة نحو الخلف، على النمط المشرقى، وعكس هذا نجد الأسود القشتالية حيث نراها فى بعض الوزرات المدهونة وفى الزليج والأطباق الناصرية خلال النصف الثانى من ق ١٤م (٥-١)، ومن ناحية أخرى، يبدو صعب القول بأن المنسوجات، مثل القطعة التى بين أيدينا، كانت صورة طبق الأصل مباشرة وآنية فى الأنوال المدجنة

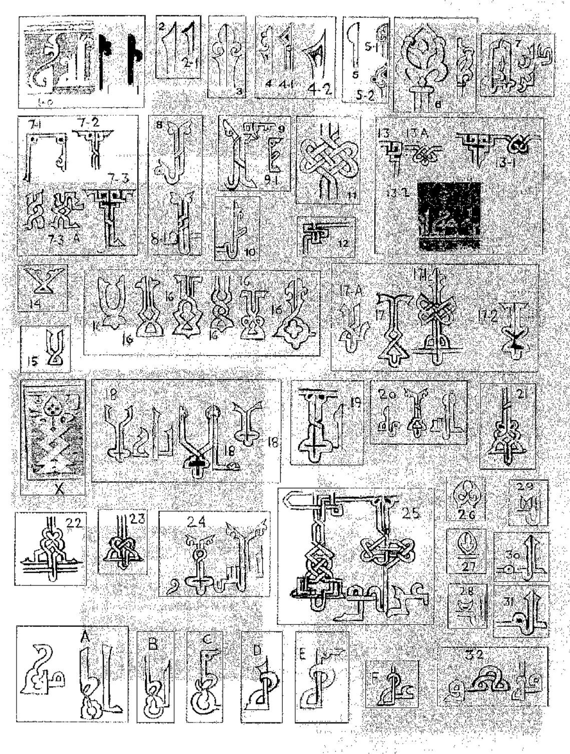
خلال منتصف ق ١٢م. وهنا نجد أن تورس بالباس الذى يرجع بهذه القطعة إلى الفن الموحدى يرى، موافقًا في هذا على رأى جومث مورينو، أن النسبة المعهودة لهذه القطعة إلى موقعة العقاب يمكن أن تكون سليمة، ويرى الباحث الثانى أنها عبارة عن شاهد يجب أن نأخذه في الحسبان نظراً لقرب تاريخ الموقعة وقيام ألفونسو الثامن بتأسيس دير لاس أويلجاس ببرغش الذى تحفظ في هذه القطعة.

اللوحات والأشكال

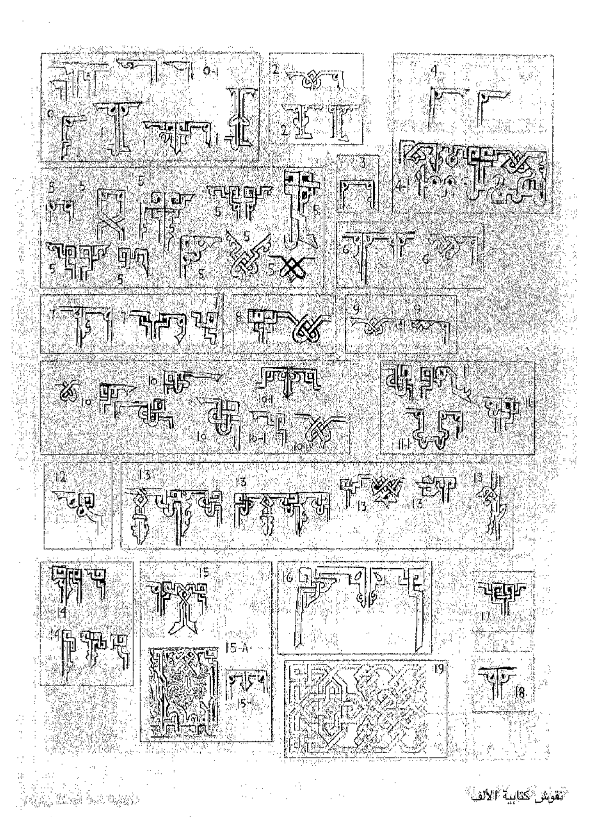
الفصل التاسع



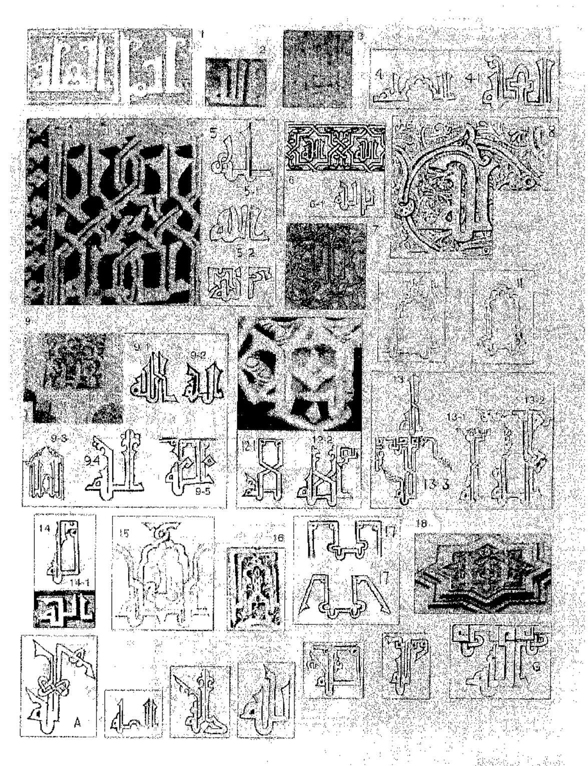
نقوش كتابية



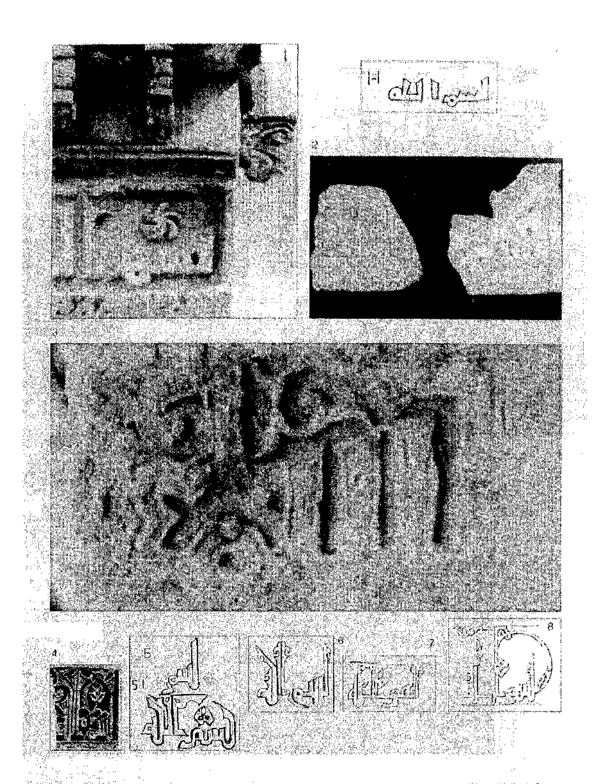
نقوش كتابية الألف



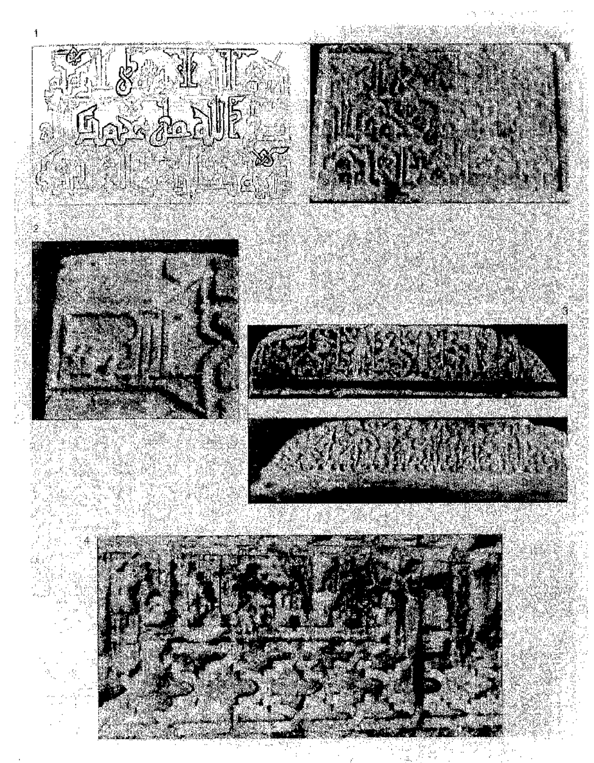
نقوش كتابة الألف



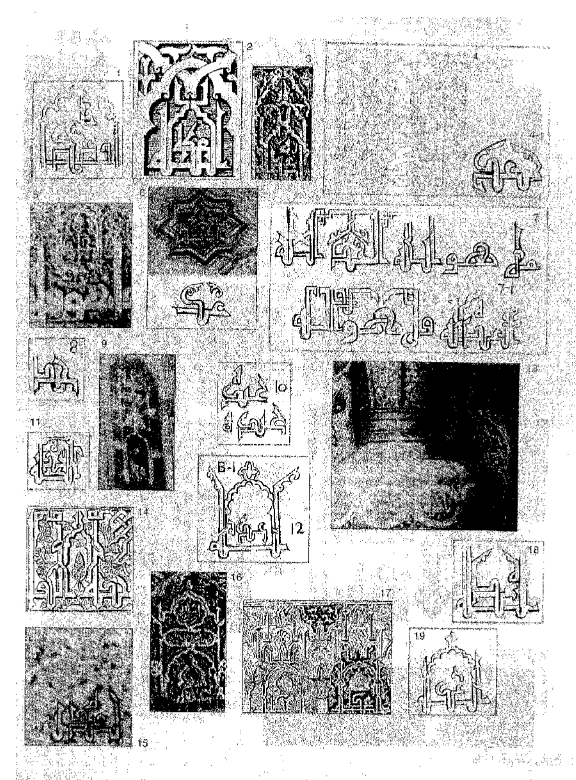
نقوش كتابية لفظ الجلالة



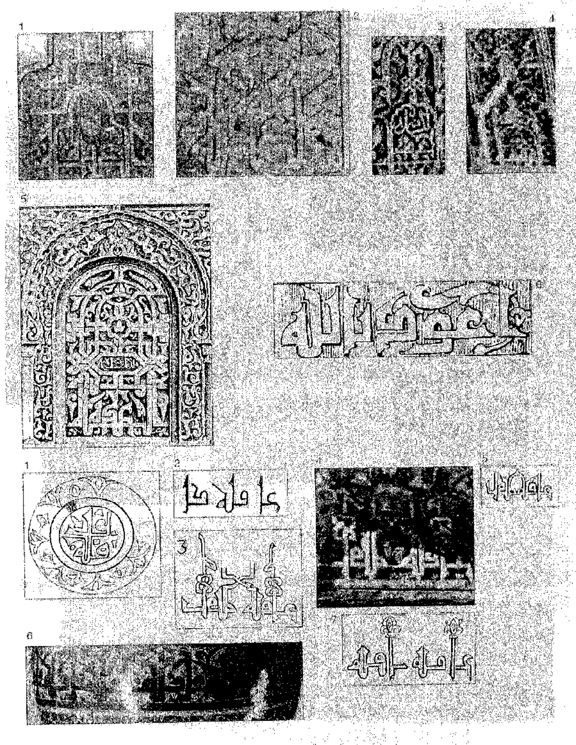
نقوش كتابية البسملة



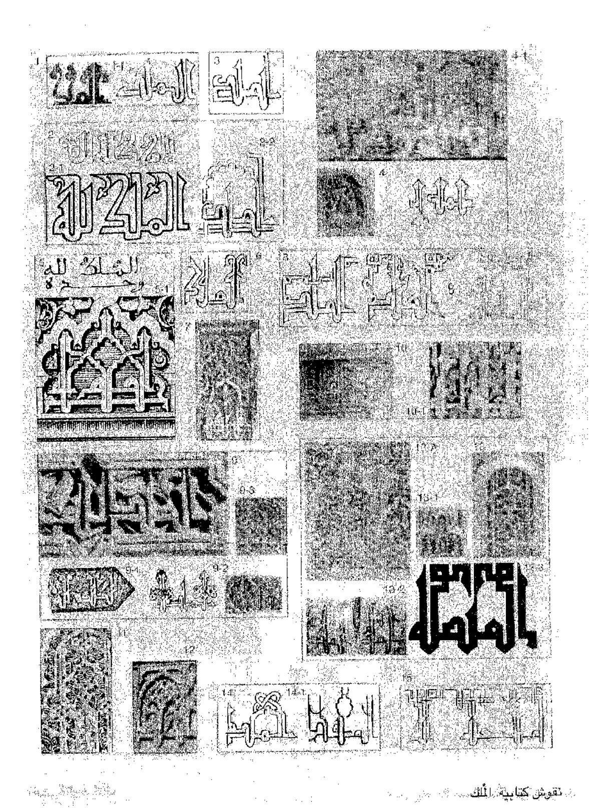
نقوش كتابية



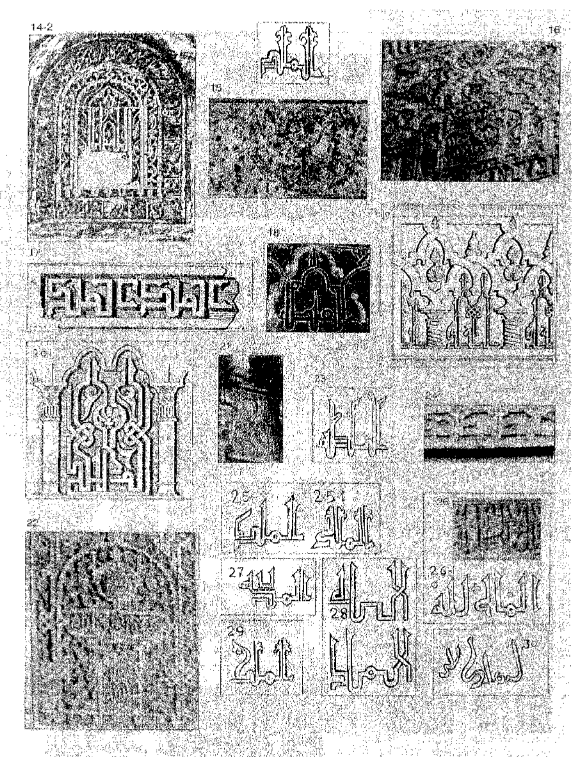
نقوش كتابية



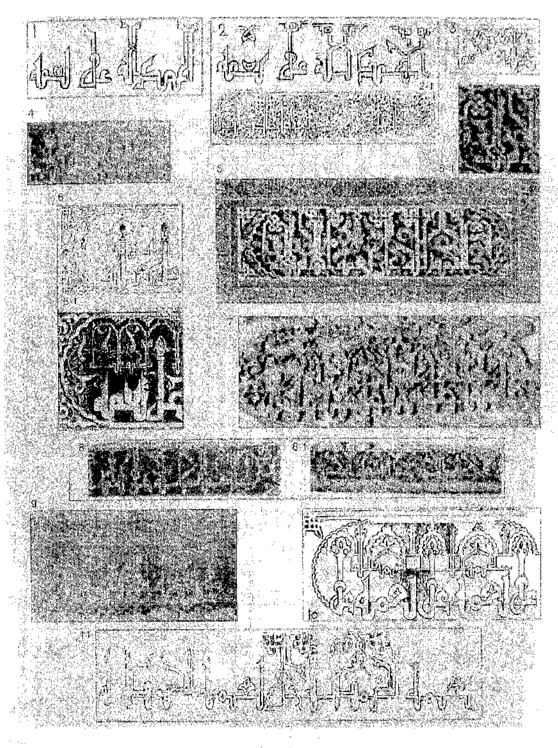
نقوش كتابية



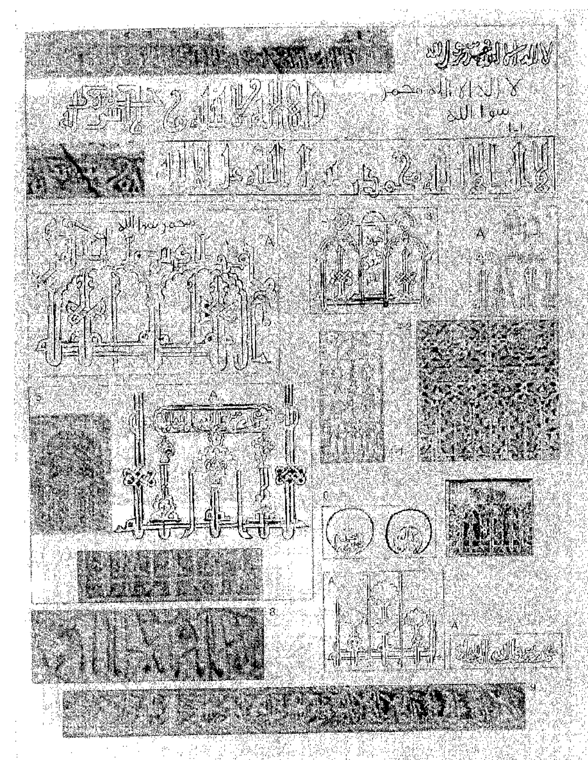
نقوش كتابية الْمُلْك



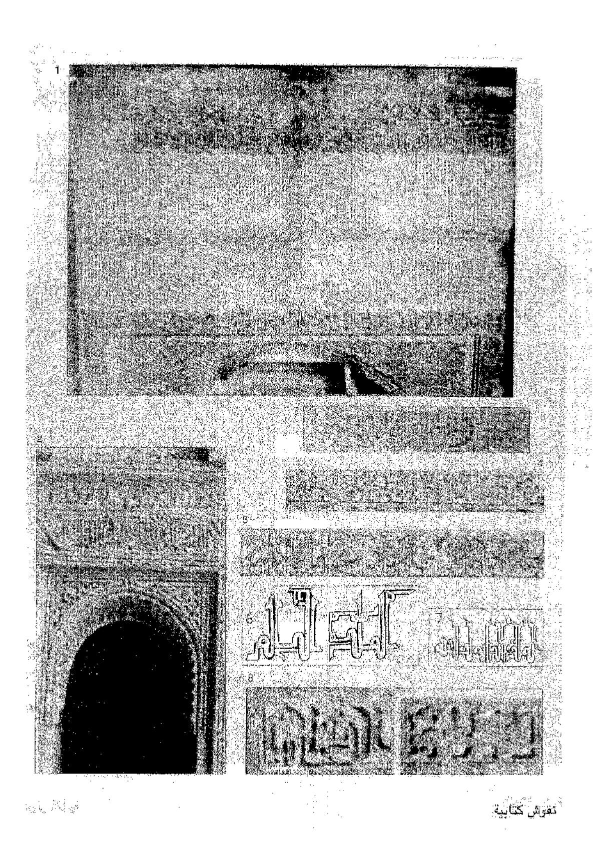
نقوش كتابية، الملك



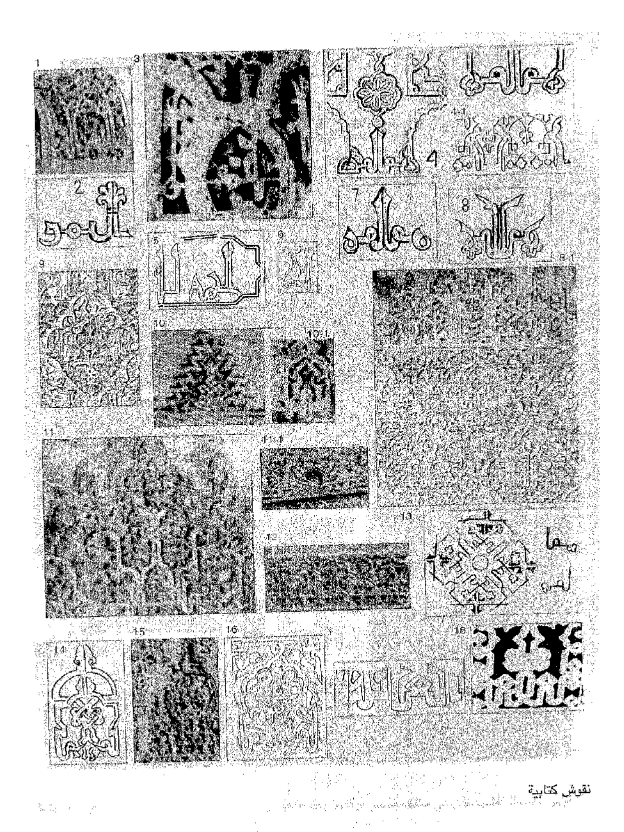
نقوش كتابية: المُلك الحمد لله على نعمه



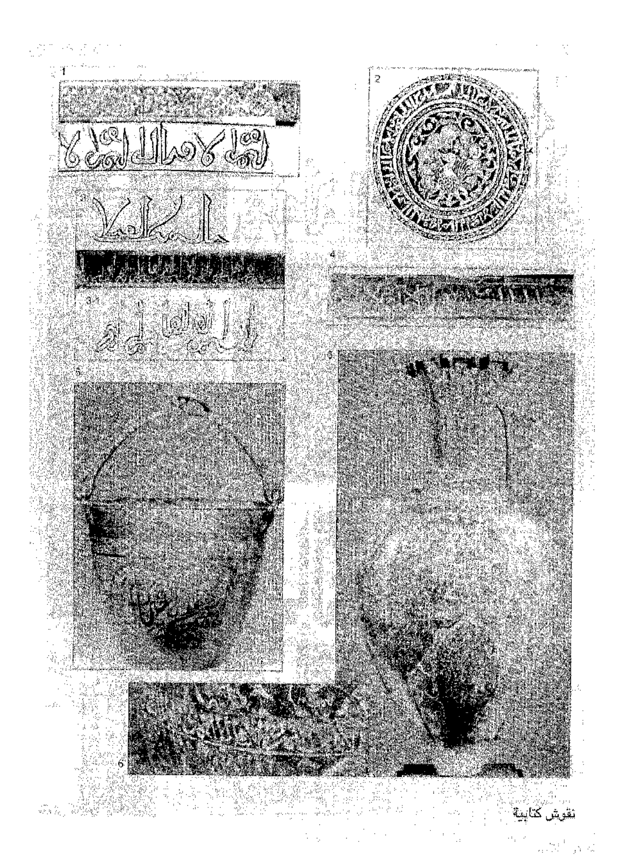
نقوش كتابية الشهادتان فى سقف بقصر أوكانيا (طليطلة)



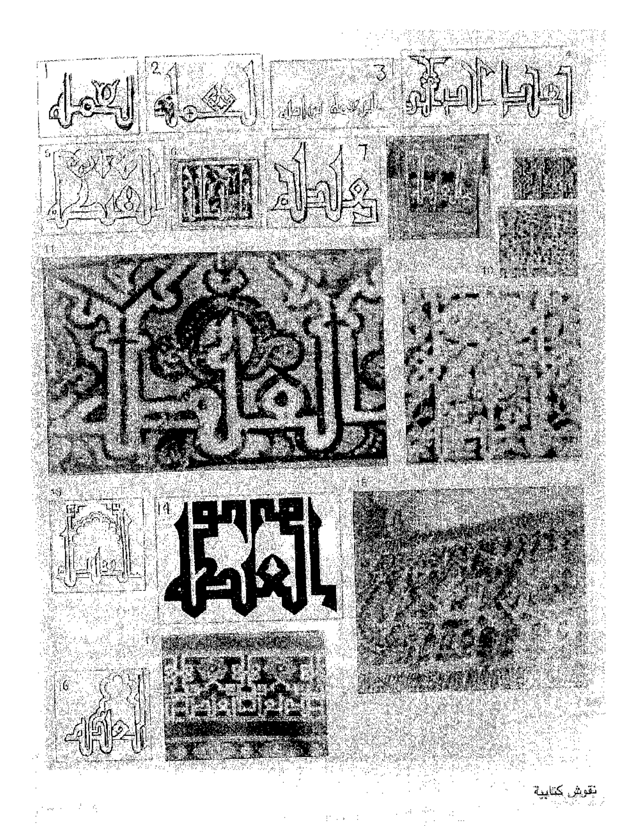
نقوش كتابية



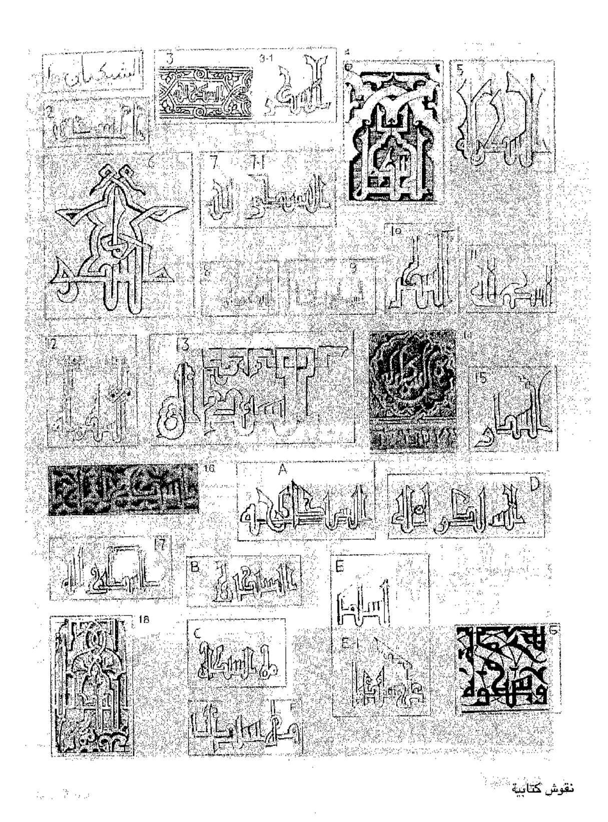
نقوش كتابية



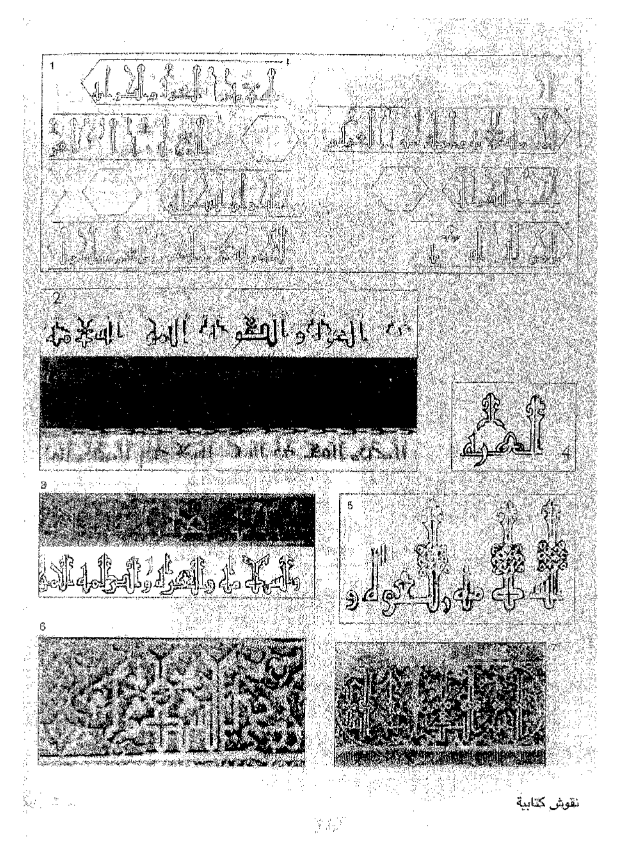
نقوش كتابية



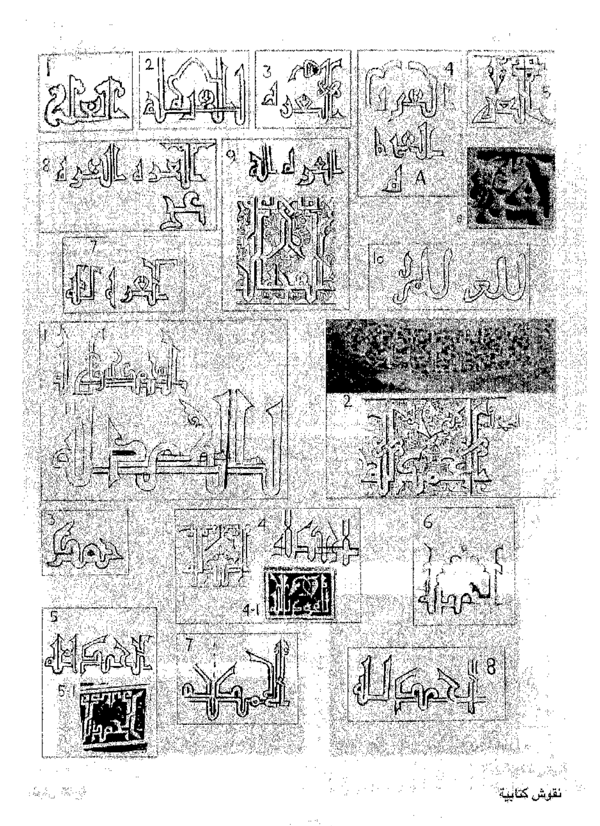
نقوش كتابية



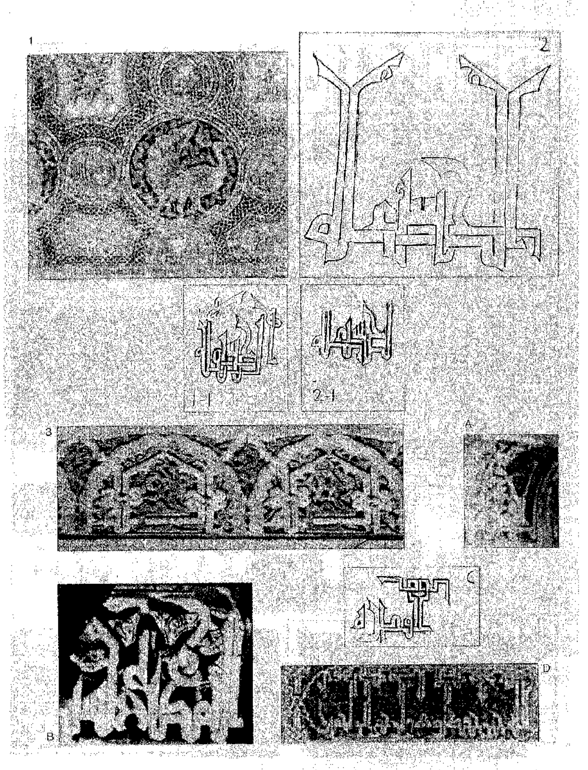
نقوش كتابية



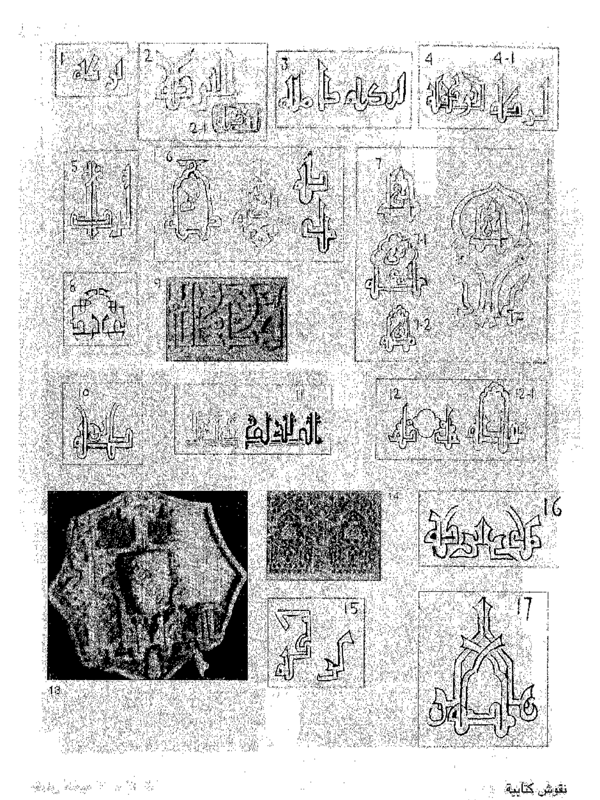
نقوش كتابية



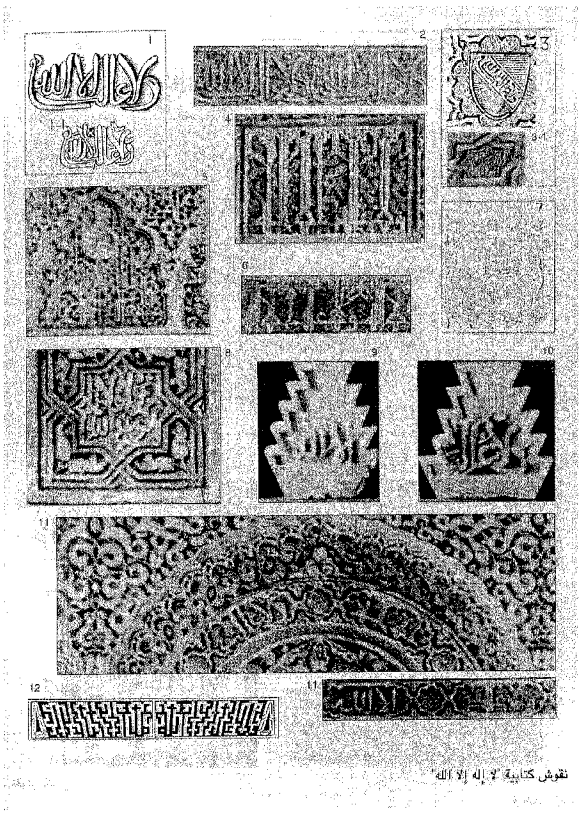
نقوش كتابية



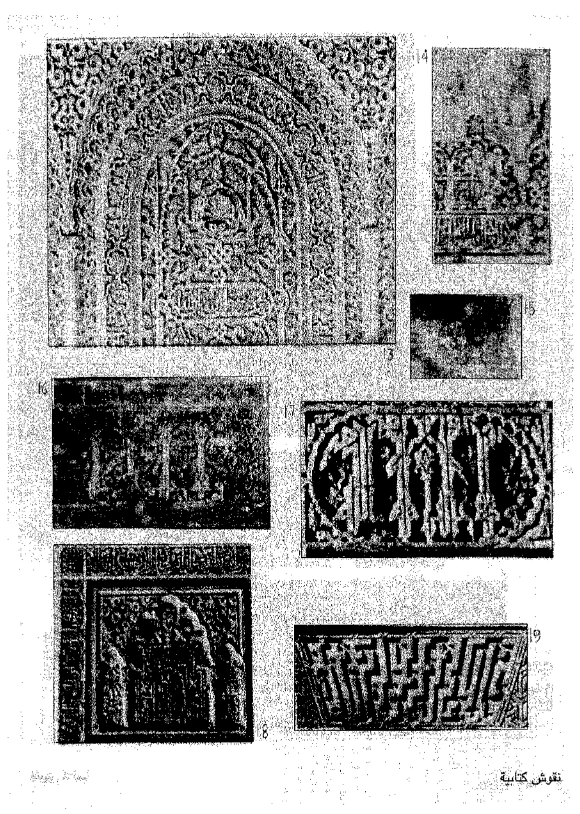
نقوش كتابية



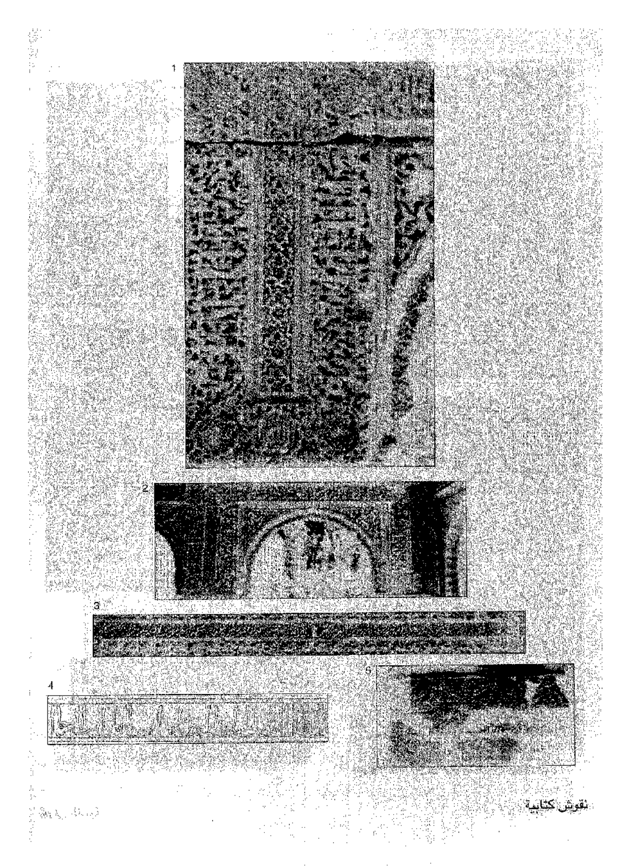
نقوش كتابية



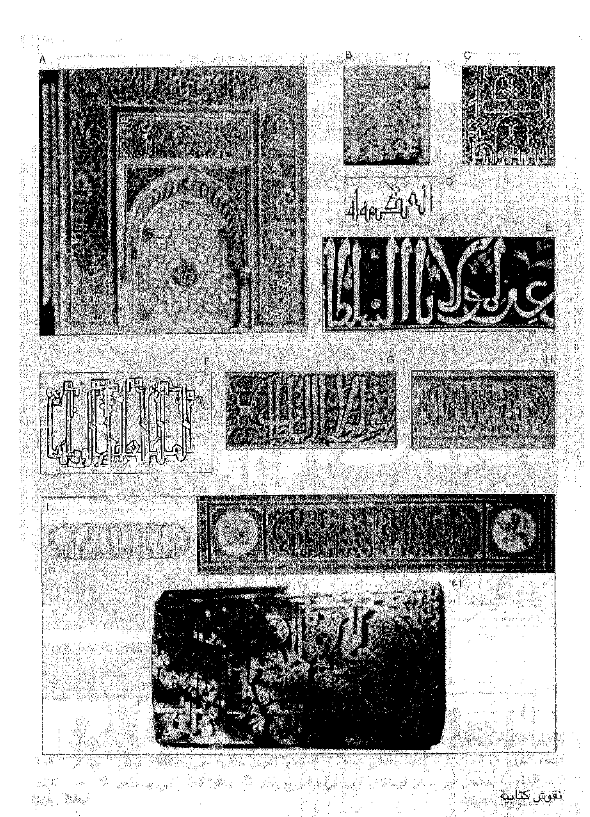
نقوش كتابية "لا إله إلا الله"



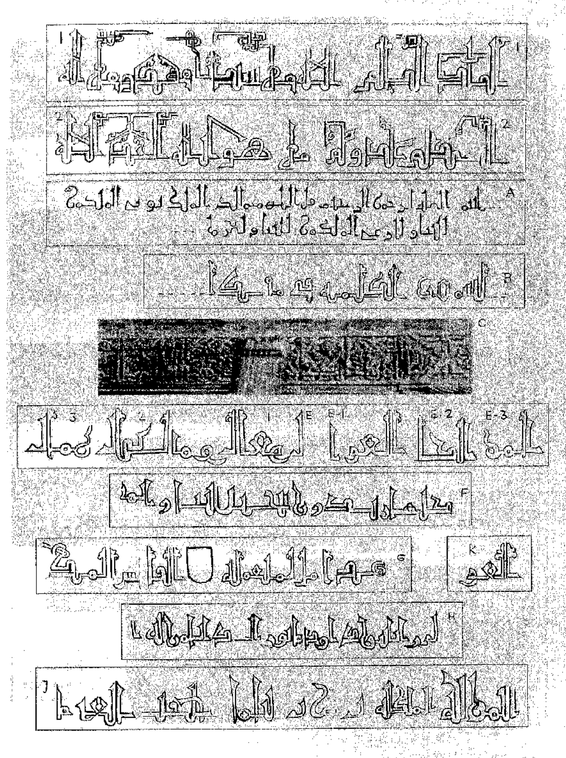
نقوش كتابية



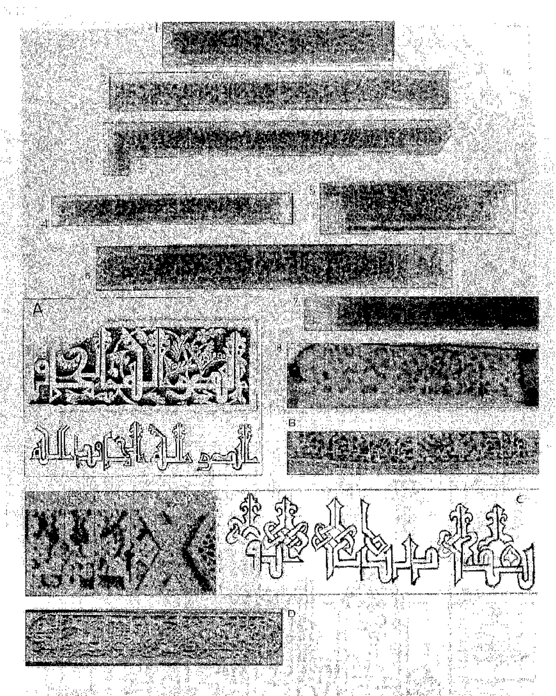
نقوش كتابية



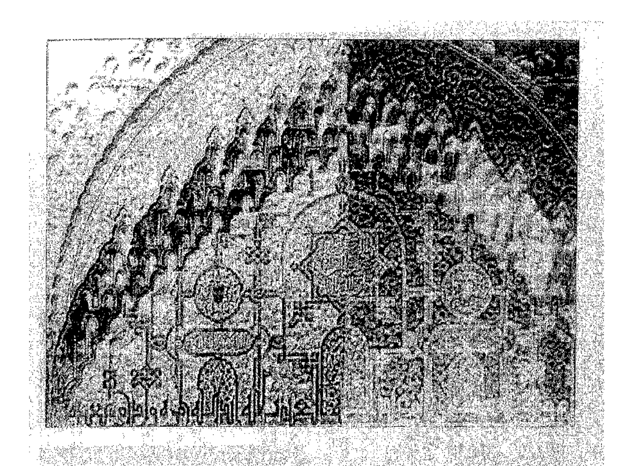
نقوش كتابية

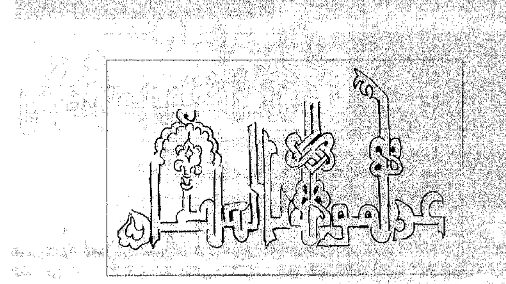


نقوش كتابية

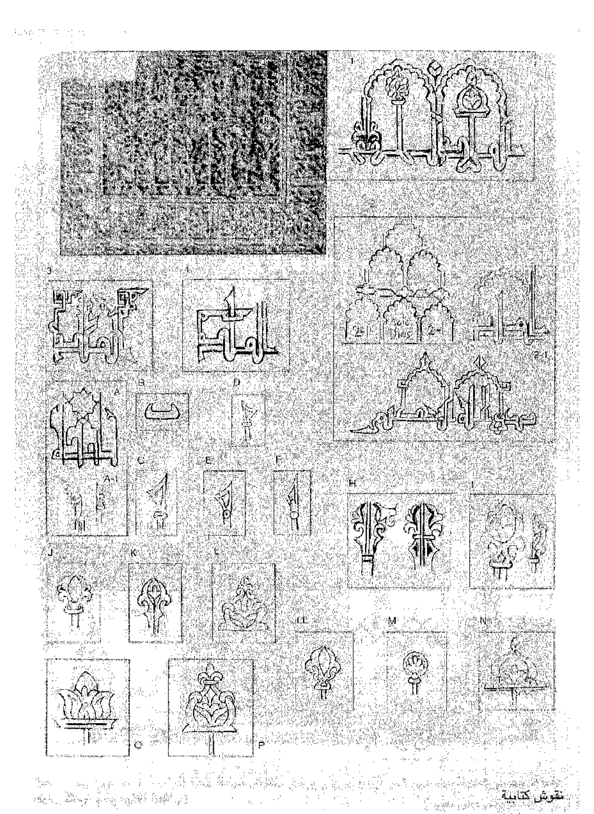


تقوش كتابية. نقوش في العقود التوائم في دير سانتا كلارا لاريال دى طليطلة.
العقد الأول: ١، ٢، ٣، ٤ – العقد الثاني ٥، ٦، ٧، ٨ بقايا نقوش كتابية أخرى، **A,B**: نقوش كتابية في الأقبية الخاصة بصحن دير سان فرناندو. لاس أويلجاس بيرغش **C**: دهليز قصر توردينسياس؛ **D**: قصر كونت استبان، طليطلة.

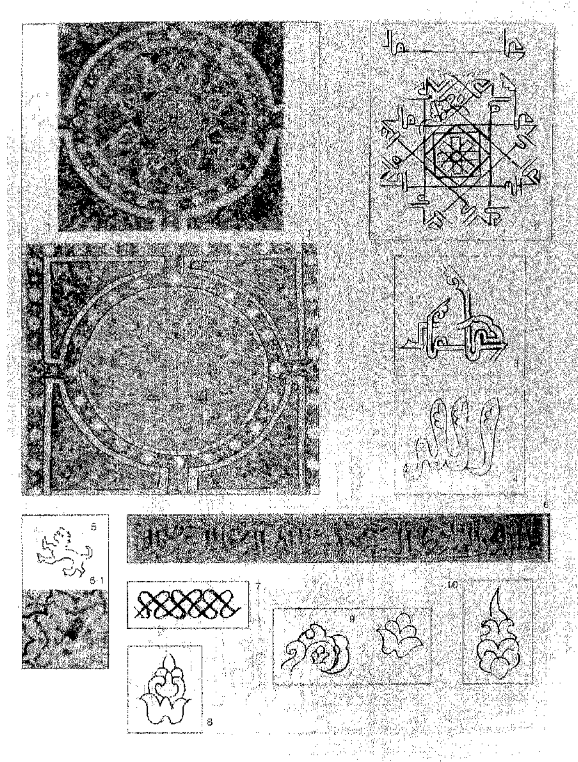




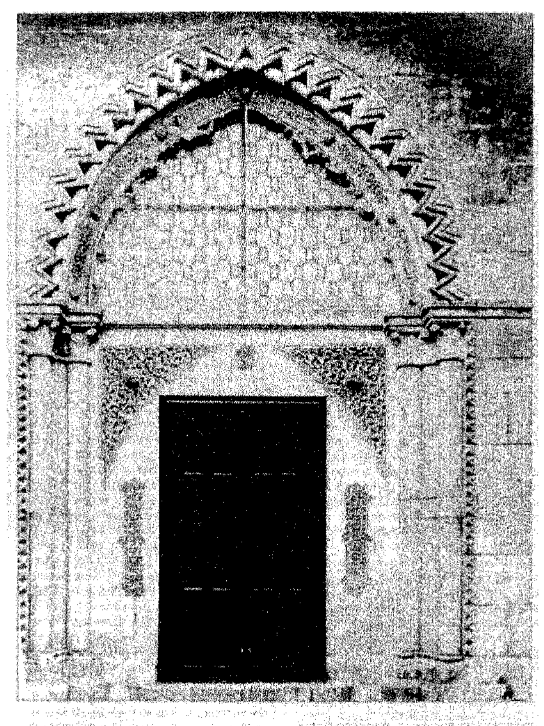
نقوش كتابية



نقوش كتابية



نقوش كتابية (علم موقعة العقاب)



واجهة مصلى أسونثيون، دير لاس أويلجاس دى برغش، نقوش كوفية طبقًا لقراءة أما دور لوس ريوس (خلق الله الأرض ومن عليها)

المراجع

CAPÍTULO I

Iniciamos esta bibliografía con un escrito, extractado, de Rafael Castejón, publicado en Nápoles en 1967, que da cuenta de las actividades arqueológicas en *Madinat al-Zahra* hasta ese año. "En 1910 el Estado español empezó la excavación en regla continuada hasta nuestros días con las lógicas incidencias, alcanzando notable celeridad en los últimos años. Han ido dando cuenta de los trabajos las memorias oficiales publicadas por distintos organismos: Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. *Excavaciones de Medina al-Zahra*, por R. Velázquez Bosco, 1923 –en este año al-Zahra es declara Monumento Histórico Artístico Nacional por Real Decreto–; *Excavaciones de Medina Azahara*, por la Comisión Directora (R. Castejón, F. Hernández, E. Ruiz, y J. Navascués), 1924; *Excavaciones en Medina al-Zahra*, por la Comisión Directora (R. Jiménez. E. Ruiz, R. Castejón y F. Hernández), 1926; *Excavaciones del Plan Nacional en Medina Azahra*, Campaña de 1943, por R. Castejón, 1945. En 1925 se publicó el primer plano de la ciudad palatina como fruto de los desvelos de una Comisión de Monumentos en la que estaban integrados Navascués y el arquitecto municipal F. Hernández. Las excavaciones tuvieron un primer período– 1924 –1936– y otro a partir de 1944 en el que se excavó el "Salón Rico", con breve memoria del mismo publicado por R. Castejón en 1945. Los trabajos en la ciudad palatina de 1945 a 1963 se centraron en la restitución o reconstrucción de dicho salón a cargo del arquitecto F. Hernández. En 1964 las excavaciones adquirieron un gran empuje. De la finca la Dirección General de Bellas Artes adquirió del orden de dieciocho hectáreas, es decir, prácticamente toda la parte noble o regia de la ciudad palatina. Se inicia la excavación de la mezquita de *al-Zahra* bajo la dirección de F. Hernández, los trabajos arqueológicos, identificación de lo constructivo y lo decorativo fueron llevados a cabo por el arqueólogo Basilio Pavón Maldonado autor de la memoria editada por la Dirección General de Bellas Artes, con planos, fotos y grabados. Los aledaños de la mezquita fueron excavados entre 1965 y 1966, junto con el pabellón de en medio de la terraza del "Salón Rico". Hasta aquí el escrito de Castejón.

A continuación de F. Hernández Giménez y hasta nuestros días la actividad en *Madinat al-Zahra* continuó bajo la dirección de arquitectos, en los últimos años las excavaciones canalizadas y divulgadas por el arqueólogo Vallejo Triano. El cambio de la dirección de la ciudad de arquitectos a arqueólogos propiamente se fraguó en el año 1966, con mi estancia ostentando la Dirección General de Bellas Artes el arqueólogo Gratiniano Nieto, gran impulsor de las excavaciones en aquel tiempo, quién fiel a la voluntad de F. Hernández decide que éstas continuaran regidas por arquitectos por razones técnicas, no sin antes haberse reconocido que en *al-Zahra* era preciso la actuación conjunta de arquitecto y arqueólogo; de una parte, el desmonte o desescombro y la reconstrucción en *al-Zahra* demandaba la figura del arquitecto; de otra, la mano experta de un arqueólogo o investigador encargado de llevar a buen puerto los trabajos de conservación, estudio y catalogación lo mismo de la arquitectura que de la incontable decoración como vía previa a la publicación sistemática de lo descubierto. En ello medió la actuación del arqueólogo Almagro Martín. Esta nueva apertura por fin tiene lugar en las últimas décadas de los ochenta contado con la dirección de Vallejo Triano bajo cuyo impulso nace la revista *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, órgano divulgador en nuestros días de cara a la comunidad especializada de las actividades científicas, arquitectónicas y arqueológicas desarrolladas en la ciudad palatina. En ese tiempo vio la luz el libro póstumo de F. Hernández *Madinat al-Zahra. Arquitectura y decoración*, publicado en Granada, 1985.

ARJONA CASTRO, A., "La almunia "al-Rusafa" en el yacimiento arqueológico de Turruñuelos", *Abulcasis*, 144, 2000, 34-50.

– "Una alberca árabe abandonada. Hallados los restos de la almunia Dar al-Na'ura en el Cortijo del Alcalde y huerta del Caño de María Ruiz", *Abulcasis*, s. f., 28-33.

– *Urbanismo de la Córdoba medieval*, Córdoba, 1907.

CABALLERO ZOREDA, L., "Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X", *Al-Qantara*, XV, 1994, 321-351.

CABAÑERO SUBIZA, B., "Notas para el estudio de la evolución de los tableros parietales del arte andalusí desde la época del emirato hasta la de los Reinos de Taifa", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 4, 1999, 105-129.

CAMPS CAZORLA, E., *Módulo, proporciones y composición de la arquitectura califal cordobesa*, Madrid, 1953.

CASTEJÓN, R., "Una Córdoba desaparecida", *B. R. A. C. B. L. N. A. de Córdoba*, 1924.

– "Córdoba califal", *B. R. A. C. B. L. N. A. de Córdoba*, 25, 1929.

– "Nuevas excavaciones en Madinat al-Zahra: el Salón de Abd al-Rahman III, *Al-Andalus*, X, 1945.

– "Hallazgos del presunto alcázar del Bostán", *Al-Mulk*, 2, 1961.

– "Excavaciones en el Alcázar de los califas", *Al-Mulk*, 2, 1961-1962.

– "Piezas califales en Londres", *Al-Mulk*, 4, 1964-65.

– "Las excavaciones de Madinat al-Zahra en Córdoba", *Atti del III Congresso di Estudi Arabi e Islamici*, (Ravello 1966); Napoli, 1967, 257-265.

– *Medina Azahara*, Everest, 1976.

– "Memoria de la excavación de la mezquita de al-Zahra", *Al-Mulk*, 4, 94-95 (recensión de la *Memoria* de la excavación de la mezquita).

CASTEJÓN, ROSARIO, "Medina al-Zahra en los autores árabes", *Al-Mulk*, 2, 1961.

CASTILLO GALDEANO, F. MARTÍNEZ MADRID, R., "La vivienda hispanomusulmana en Bayyana-Pechina (Almería)", *La casa hispanomusulmana. Aportaciones de la arqueología*, Granada, 1990.

CRESSIER, PATRICE, " Les chapiteaux de la grande mosquée de Cordoue (oratoires d'Abd al-Rahman I et d'Abd al-Rahman II et la sculpture de chapiteaux a l'époque emirale". Sonderdruck, aus Madrider Mitteilungen, Madrid, 1984.

– "El renacimiento de la escultura de capiteles en la época emiral: entre Oriente y Occidente", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 2,1991, 165-187.

– "Los capiteles islámicos de Toledo", *Entre el Califato y la Taifa: mil años del Cristo de la Luz*, Toledo, 2000, 169-196.

CRESWEL, A., *Short account of Early Muslim Architecture*, 1966.

DESSUS-LAMARE, A., "Etude sur le bahw, organe d'architecture musulmane", *Journal Asiatique*, 1936, 529-547.

EWERT, CHR., "Precursores de Madinat al-Zahra. Los palacios omeyas y 'abbasíes de Oriente y su ceremonial áulico (I)", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 3, 1991, 123-163.

GÓMEZ-MORENO, M., *Arte árabe español hasta los almohades*, Ars Hispaniae, III, 1951.

– "Capiteles árabes documentados", *Al-Andalus*, VI, 1941, 422-28.

HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F. Y OTROS, *Memoria de Excavaciones*, 1924-1924, 1925-1926.

– "Arte musulmán. "La techumbre de la Gran Mezquita de Córdoba", *Arch. Esp. de Arte y Arqueología*, 2, 1941, 191-225.

– Hernández Jiménez, F., Vicent, A. Mª, "Plaqueta decorativa califal procedente de *Madinat al-Zahra*", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, II, 1973, 109-117.

– Hernández Jiménez, F., *El gran alminar de Abd al-Rahman III en la Mezquita Mayor de Córdoba. Génesis y repercusiones*, Granada, 1975.

– *El codo en la historiografía árabe de la Mezquita Mayor de Córdoba*, Madrid, 1961.

– *Madinat al-Zahra. Arquitectura y decoración*, Granada, 1985.

GARCÍA GÓMEZ, E., "Notas sobre la topografía cordobesa en los "Anales de *al-Hakam II*" por 'Isa Razi", *al-Andalus*, XXX- XXXII, 1948, 209-226.

GOLVIN, L., "Note sur un decor de marbre trouvé à Madinat al-Zahra", *Al-Andalus*, XXV, 1960, 172-188.

– "Le palais de Ziri à Achir (dixième siècle J. C.)", *Ars Orientalis*, VI, 1966.

JIMÉNEZ MARTÍN, A., "Los jardines de Madinat al-Zahra", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, I, 1987, 81-92.

KÜHNEL, E., "Lo antiguo y lo oriental como fuente del arte hispanomusulmán", *Al-Mulk*, 4,1964-65, 5-21.

LABARTA, A., BARCELÓ, C., "Las fuentes árabes sobre al-Zahra. Estudio de la cuestión", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, I, 1987, 93-106.

LILLO ALEMANY, M. M., "Algunas similitudes decorativas entre el arte omeya oriental y la Mezquita de Córdoba", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del arte*, II, 1973, 128-135.

LÓPEZ CUERVO, S., *Madinat al-Zahra en el urbanismo musulmán*, Madrid, 1983.

– *Madinat al-Zahra 1985-2000. 15 años de gestión*, Córdoba, 2000.

LÓPEZ-OTERO, M., "Palacio de Medina az-Zahra", *Bol. R. A. H.*, CXX, 1947, 303-313.

MARÇAIS, G., *L'architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile*, París, 1926.

– *L'architecture musulmane d'Occident*, París, 1954.

MARFIL RUÍZ, P., "La iglesia paleocristiana de Santa Catalina en el Convento de Santa Clara (Córdoba)", *Revista del museo Municipal de Algeciras*, 1, 1996.

MARTÍNEZ NÚÑEZ, M. A., "Epígrafes a nombre de al-Hakam II en Madinat al-Zahra", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 4, 1999, 83.

NAVASCUÉS Y DE PALACIO, JORGE DE, "Una escuela de eboraria, en Córdoba, de fines del siglo IV de la Hégira (XI de J. C.)", *Al-Andalus*, XXIX, 1964, 199-206.

OCAÑA JIMÉNEZ, M., "Capiteles epigrafiados de Madinat al-Zahra", *Al-Andalus, IV*, 1936-1939, 158-166.

– "Las ruinas de "Alamiría". Un yacimiento arqueológico erróneamente denominado", *Al-Qantara*, V, 1984, 367-381.

– "Capiteles fechados del siglo X", *Al-Andalus*, V, 1940, 437-439.

– "Inscripciones árabes descubiertas en Madinat al-Zahra en 1944", *Al-Andalus*, X, 1945, 154-159.

– "Ya'far el eslavo", *Cuadernos de la Alhambra*, 12, 1976, 217-223.

– "Arquitectos y mano de obra en la construcción de la mezquita de Occidente", *B. R. A. C.* 102, 1981, 97-138.

PAVÓN MALDONADO, B., *Memoria de la excavación de la mezquita de Madinat al-Zahra*. Excavaciones Arqueológicas en España, 50. Madrid, 1966.

– "La mezquita de Madinat al-Zahra", *Bol. Asoc. Esp. De Orientalistas*, III, 1967, 217-232.

– "Influjos occidentales en el arte del califato de Córdoba", *Al-Andalus*, XXXIII, 1968, 205-220.

– "Sobre el origen sirio de las almenas decorativas hispanomusulmanas", *Al-Andalus*, XXXIV, 1969, 201-204.

– "Capiteles y cimacios de Madinat al-Zahra tras las últimas excavaciones", *Arch. Esp. de Arte, XLII*, 1969, 155-183.

– "Sobre el romanismo de los aleros califales", *Al-Andalus*, XXXVI, 1971, 197-201.

– "Alminares cordobeses", *Bol. de la Asoc. Esp de Orientalistas*, XII, 1976, 181-210.

– *Las almenas decorativas hispanomusulmanas*, Madrid, 1967.

– "Las analogías entre el arte califal de Córdoba y la Mezquita Mayor de Qayrawan en el siglo XI", *Cuadernos de la Alhambra*, 4, 1968.

– *Tudela, Ciudad medieval: arte islámico y mudéjar*, Madrid, 1978.

– "Presencia helenística y bizantina en el arte omeya occidental", *Andalucía Islámica*, IV-V, 1983-1986, 279-305.

– *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Madrid, 1989.

– *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, 1990.

– "Sobre arte y arqueología hispanomusulmana. Algunas anotaciones", *Homenaje al profesor Jacinto Bosch Vilá*, II, Granada, 1991 (sobre inscripciones de la mezquita de Madinat al-Zahra).

– "Córdoba y los orígenes de la arquitectura hispanomusulmana. Aspectos técnicos", *B. R. A. C. C. B. L. N. A.*, 127, 1994, 269-341.

TERRASSE, H., "Les tendances de l'art hispanomauresque à la fin du X et au début du XI siècle", *Centenario de Aben Hazam, II sesiones de Cultura hispanomusulmana*, Córdoba, 1963, 19-24.

– "La sculpture monumentale à Cordoue au IX ème siècle", *Al-Andalus*, XXXIV, 409-417.

TORRES BALBÁS, L., "Basas califales decoradas", *Al-Andalus*, II, 1934, 342-344.

– *La Mezquita de Córdoba y Madinat al-Zahra*, Monumentos Cardinales de España, XIII, Madrid, 1952.

– "Precedentes de la decoración mural hispanomusulmana", *Al-Andalus*, XX, 1955.

– "Arte hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba", en *Historia de España*, de R. Menéndez Pidal, Madrid, 1957.

VALLEJO TRIANO, A., "El baño próximo al Salón de Abd al-Rahman III", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, I, 1987, 141-165.

– "Madinat al-Zahra: el triunfo del estado islámico", en *Al-Andalus: las artes islámicas en España*, Granada, 1992, 27-41.

– (coordinador). *El Salón Rico de Madinat al-Zahra*, Córdoba, 1995 (con la participación de Ewert, Natascha Kubisch, Cressier, M. Barceló). "El proyecto urbanístico del Estado Califal. Madinat al-Zah-rar", en *Arquitectura del Islam Occidental*, Barcelona, 1995.

VELÁZQUEZ BOSCO, R., *Medina Azzahra y Alamiriya*, Madrid, 1912.

PARA PARALELOS CON EL ARTE ÁRABE ORIENTAL Y EL BIZANTINO: ALMAGRO GORBEA, A., El Palacio Omeya de Amman, I, La arquitectura, Madrid, 1983; BARAKI, D. C., *Guide to the Umayyad Palace at Khirbat al-Mafjar*, Jerusalén, 1947; CIRYL MANGO, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 1989; CRESWELL, K. A. C., *The Muslim Architecture*; parte I: Umayyads; parte II, *Early Abbasids, Umayyads of Córdoba, Aghlabids, Tulunids and Samanids*, Oxford, 1932-1940 (1969); DIMAND, M. S., *A Handbook of Muhammedan Decorative Arts*, Nueva York, 1930, y " Studies in Islamic Ornament", *Ars Islamica*, IV, 1937; DOUCCEL VOÛTE, P., *Les pavements des églises byzantines et du Liban*, 1988; FLURY, S., " Le décor de la mosquée de Nâyim", *Syria*, 1921; FRANZ, H. G., *Von Baghdad bis Córdoba*, Graz, 1984; GRABAR, A., *Sculpture Byzantine de Constantinopla (IV-X siécle)*, París, 1963; GRABAR, O., *City in the Desert, Qasr al-Hayr East*, 1978; Hamilton, R. W., en *The Quarterly*, XI, XII, XIII, 1945-1948 (esculturas y capiteles omeyas), y *Khirbat al-Mafjar*, Oxford, 1959; *HARRAZI, N., Chapiteaux de la Grande mosquée de Kairowan*, I-II, Tunis, 1982;

Herzfeld, E., *Die Ausgrabungen von Samarra*, Berlín, 1913. y *Der Wanschmuck der Bauten von Samarra und seine ornamentick*, Berlín, 1923; KRAUTHEIMEN, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*; LECHLER, G., "The tree of life, in Indo-european and Islamic cultures", *Ars Islamica*, IV, 1937; LEPAGE, CLAUDE, "L'ornament végétal fantastique et le pseudorealisme en peinture bizantine", *Cahiers archéologiques*, XIX, 1969; SAUVAGET, J., *La mosquée omeyyade de médine*, Paris, 1947; SEBAG, Paul, *La Grande mosquée de Kairouan*, 1963; STERN, H., *Les mosaïques de la Grande Mosquée de Cordoue*, Berlín, 1976; TALBOT RICE, D.,"The Oxford Excavations at Hira", *Ars Islamica*, I, 1934; Wesell, Klaus, *L'art copte*, 1964; SOUDEL- THOMINE, D. y J., "Questions de ceremonial âbbaside", *Revue des études islamiques*, 1960, 121-148 ; y *La civilisation de l' Islam classique*, París, 1968. ZBISS, S. M., *mahdiya et sabra-Mansuriya*, Journal Asiatique, 80-03.

CAPÍTULO II

AMADOR DE LOS RIOS, R., *Monumentos arquitectónicos de España*. Toledo, 1905.

AZUAR RUIZ, R., *Denia islámica: arqueología y poblamiento*, Alicante, 1989.

BARGEBUHR, P. FREDERICK, "The Leones Alhambra Palace of Eleventh century", *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX, 3-4, 1956.

BELTRÁN MARTÍNEZ, *La Aljafería*, Zaragoza, 1977.

BRISCH, KLAUS, "Zu einer Gruppe von islamischen Kapitellen und Basen des 11 jhdts. in Toledo", *Aus den Madrider Mitteilungen*, 2, 1961, 206-212.

CABAÑERO, B., "Los restos islámicos de Malejan (Zaragoza). Datos para un juicio de valor en el contexto de los talleres provinciales", *Cuadernos de Estudios Borjianos*, XXIX-XXX, 1993, 11-42.

CALVO CAPILLA, S., "Reflexiones sobre la mezquita de Bab al-Mardum y la Capilla de Belén (convento de Santa Fe) de Toledo a la luz de los nuevos datos", *Entre el Califato y la Taifa: mil años del Cristo de la Luz*, Toledo, 2000, 335-346.

CARA BARRIONUEVO, L., *La medina islámica de Almería y su alcazaba*, Almería, 1990.

– *La alcazaba de Almería en la época califal. Aproximación a su conocimento arqueológico*, Almería, 1990.

DELGADO VALERO, CLARA, *Toledo islámico: ciudad, arte e historia*, Toledo, 1987.

DÍAS ESTEBAN, F., "Nuevas inscripciones cúficas de Toledo", *Al-Andalus*, XXXI, 1966, 242-245.

EWERT, CHR., *Spanisch- Islamiche Systeme sich Keuzender Bögen, III. Die Aljafería in Zaragoza*, *1978 y 1980*.

– "Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina de las época de los Taifas. La Aljafería de Zaragoza", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, II, 1973, 62-75.

– *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Aljafería de Zaragoza*, Excavaciones Arqueológicas en España, 97. Madrid, 1979-1980.

GALLOTTI, J., " Sur une cuve de marbre", *Hespéris*, 1923.

GÓMEZ-MORENO, M., *Arte mudéjar toledano*, Madrid, 1916.

– *Ars Hispaniae*, III, 1951.

GOLVIN, L., *Recherches archéologiques à la Qal'a des Banu Hammad*, París, 1965.

GUERRERO LOVILLO, J., *Al-Qasr al-Mubarak, el Alcázar de la Bendición*, Sevilla, 1974.

GUILLÉN ROBLES, F., *Málaga musulmana*, Málaga, 1957.

IÑIGUEZ ALMECH, F. "La Aljafería de Zaragoza. Presentación de nuevos hallazgos", *Actas del Primer Congreso de Estudios árabes e islámicos*, Madrid, 1964, 358.

– *El plano de la Aljafería*, Zaragoza, 1947.

– *Así fue la Aljafería*, Zaragoza, 1952.

– "Las murallas del palacio de la Aljafería", rev. *Aragón turístico y monumental*, 309, Zaragoza, 1977.

JIMÉNEZ MARTÍN, A., *La mezquita de Almonaster*, Huelva, 1975.

MARÇAIS, G., *Coupole et plafonds de la Grande Mosquée de Kairouan*, París, 1928.

LASA GRACIA, C., "Inscripciones de la Aljafería y fondos islámicos del museo de Zaragoza", *Bol. del Museo de Zaragoza*, 6, 1987, 246-288.

LÉVI-PROVENÇAL, E., "la Aljafería", *Encicلopédie de lIslam*, IV, prim. edic., 161.

MIRALLES, E., *Bab al- Kofol (puerta de Santa Margarita)*, 1908-1909.

PAVÓN MALDONADO, B., *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1988.

– "Nuevos capiteles hispanomusulmanes en Sevilla", *Al-Andalus*, XXXI, 1966, 353-363.

– "La primitiva alcazaba de Málaga (siglos X-XI). Fábricas y procedimientos constructivos", *Jábega*, 72, 3-23.

– *España y Túnez*. Arte y arqueología islámica. Madrid, 1966.

– *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*, II, *Ciudades y fortalezas*, Madrid, 1999.

PÉRES, H., *La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle: ses aspects généraux et sa valeur documentaire*, París, 1937.

PORRES MARTÍN CLETO, J., "La iglesia mozárabe de Santa María de Alficén", *Historia mozárabe, I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes*, Toledo, 1978, 29-42.

PRIETO VIVES, A., *Los reinos de Taifas. Estudio histórico– numismático de los musulmanes españoles en el siglo V de la Hégira (XI de J. C.)*, Madrid, 1926.

PUERTAS TRICAS, R., "La alcazaba de Málaga y su distribución espacial", *Jábega*, 55, 1987, 27-40.
ROJAS RODRÍGUEZ, J. M., VILLA GONZÁLEZ, J. R., "Casas islámicas de Toledo", *Entre el Califato y la Taifa: mil años del Cristo de la Luz*, Toledo, 2000 (estudio a raíz de pocas casas árabes del siglo XI reutilizadas y reformadas en los siglos posteriores).
RUBIERA MATA, M. J., *La taifa de Denia*, Alicante, 1985.
SÁNCHEZ MARTÍNEZ, M., "La cora de Ilbira (Granada y Almería) en los siglos X y XI, según al- 'Udri (1003.1085)", *C. H. I.* 76, 43-46.
SAVIRÓN, P., "Sobre la Aljafería", *Museo Español de Antigüedades*, I-II, 1873, 145.
– "El arte mahometano en la Aljafería", *Revista de Archivos*, 1873.
SECO DE LUCENA, L., "El palacio del taifa al-Mu'tasim", *Cuadernos de la Alhambra*,3, 1967, 15-20.
SOUTO LASALA, J. A., "La puerta de la entrada en la Aljafería en época Taifa a luz de las excavaciones realizadas en 1985". *II Congreso de Arqueología Medieval Española*, II, Madrid, 1987, 273-280.
TABALES RODRÍGUEZ, M. A., "Investigaciones arqueológica en el Alcázar de Sevilla", *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 1, 2000, 13-45.
TERÉS, E., "Le développement de la civilisation arabe a Tolède », *Cahiers de Tunisie*, XVIII, 1970, núms. 69-70, 73-86.
TERRASSE, H., "Notes sur l'art des reyes de Taifas", *Al-Andalus*, XXX, 1965, 175-180.
TORRES BALBÁS, L., "Hallazgos en la alcazaba de Málaga", *Al-Andalus*, II, 1934, 344-357.
– "Excavaciones y obras en la alcazaba de Málaga (1934-1943", *Al-Andalus*, IX, 1944, 173-190.
– "El barrio de las casas de la alcazaba de Málaga", *Al-Andalus*, X, 1945, 396-409.
– "Restos de una casa árabe", *Al-Andalus*, 1945.
– "Almería islámica", *Al-Andalus*, XXII, 1957.
– "La mezquita Mayor de Almería", *Al-Andalus*, XVIII, 1958.
VALENCIA RODRÍGUEZ, R., *El espacio urbano de la Sevilla árabe*, Sevilla, 1988.

CAPÍTULO III

ABD AL 'AZIZ SALEM, "La puerta del Perdón en la gran mezquita de la alcazaba de Sevilla", *Al-Andalus*, XLIII, 1978, 201-207.
AGUILAR, M. D., "Dos alminares malagueños", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1975.
ALMAGRO, A., "El Patio del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla", *Al-Qantara*, XX, 1999.
ANTUÑA, P., *Sevilla y sus monumentos árabes*, 1930.
BASSET, H., TERRASSE, H., *Sanctuaires et forteresses almohades*, París, 1932.
BAZZANA, A., CRESSIER, P., *Shaltis / Saltés (Huelva). Une ville médiévale d'al-Andalus*, Madrid, 1989.
BOSCH VILÁ, J., *Los almorávides*, Madrid, 1990.
CAILLÉ, J., *La mosquée de Hasan à Rabat*, Rabat, 1954.
CAMBAZARD AMAHAN, C., *Le décor sur bois dans l'architecture de Fès*, París, 1989.
CIAMPINI, L., "Los dibujos del tejido de la capa de Fermo: una interpretación simbólica", *Actas XIII Congreso CEHA*, vol. I, Granada, 2000, 75-85.
COLLANTES DE TERÁN, F., ZOZAYA, J., "Excavación en el palacio almohade de la Buhayra (Sevilla)", *Noticiario Arqueológico Hispano, Arqueología*, I, 1972.
GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1889.
GÓMEZ-MORENO, M., *Ars Hispaniae*, III.
EWERT, CH., "El mihrab de la mezquita mayor de Almería", *Al-Andalus*, XXXVI, 1971, 391-460.
– "Arte andalusí en Marruecos. Los capiteles almohades de la Kutubiyya de Marrakech", *Acta I congreso de Arqueología Medieval Española*, Zaragoza, 1986.
HUICI MIRANDA, A., *Historia política del imperio almohade*, Tetuán.
JIMÉNEZ MARTÍ, A., "Las yeserías de la Giralda", *Andalucía Islámica. Textos y Estudios*, II-III, Granada, 1983.
– y Almagro Gorbea, A., *La Giralda*, Madrid, 1985.
JIMÉNEZ SANCHO, A., "Hallazgo de un zócalo pintado islámico en la catedral de Sevilla", *Al-Qantara*, XX, 1999, 2.
MANZANO MARTOS, R., *Patios con jardín en la Sevilla islámica*, Sevilla, 1991.
– *El Alcázar de Sevilla: Los palacios almohades en el último siglo de Sevilla islámica*, Sevilla, 1995.
MASLOW, BORIS., "La qubba Barudiyyin à Marrakus", *Al-Andalus*, XIII, 1948, 180-185.
MARÇAIS, G., Y WILLIAM, *Les monuments arabes de Tlemcen*, París, 1903.
– Marçais, G., *Manuel d'Art musulman, L'Architecture*..., I, París,1926 (del siglo IX al XII).
– "Le mihrab mahgrebin de Touzeur", *Memorial H. Basset*, París, 1928, 39-58.
– "Sur la Grande Mosquée de Tlemcen", *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales*, VIII, Argel, 1949-1950.
MEUNIÉ, J., Y TERRASSE, H., *Recherches archéologiques à Marrakech*, París, 1952.
MEUNIÉ, J., TERRASSE, H., DEVERDUN., G., *Nouvelles Recherches archéologiques a Marrakech*, París, 1957.
NAVARRO PALAZÓN, J., "Arquitectura y artesanía en la cora de Tudmir", en *Historia de Cartagena*, V, Murcia, 1986, 411-485.
– "La casa andalusí en Siyasa: ensayo para una clasificación tipológica", *La casa hispanomusulmana. Aportaciones de la arqueología*, Granada, 1990, 177-201.

– "Un ejemplo de vivienda urbana andalusí: la casa 6 de Siyasa", *Archéologie islamique*, 2, 1991, 97-125.
– "La Dar el-Sugra de Murcia. Un palacio andalusí del siglo XII", en Gayrand, R. P. (ed.), *Colloque International d'archéologie islamique*, IFAO, Cairo, 1993.
– y Jiménez Castillo, P., *Casas y palacios de al-Andalus (siglos XII y XIII)*, Murcia, 1995.
– (ed.), *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Barcelona, 1997.
OCAÑA JIMÉNEZ, M., "Zócalos hispanomusulmanes del siglo XII", *Al-Andalus*, X, 1945, 154-169.
– Las cúpulas de la mezquita de Tinmall: inscripciones de sus celosías", *Madrider Beiträge*, X, 1961, 160165,
– "Panorámica sobre el arte almohade en España", *Cuadernos de la alhambra*, 26, 1990, 91-111.
OJEDA CALVO, R., *Un edificio almohade bajo la casa de de Miguel de Maraña. El último siglo de la Sevilla almohade*, 1995.
PAVÓN MALDONADO, B. "Miscelánea de arte hispanomusulmán", *Bol. de la Asoc. Esp. de Orientalistas*, XV, 1979, 309-222 (incluye palacio de Pinohermoso de Játiva).
– *Jerez de la Frontera: ciudad medieval. Arte islámico y mudéjar*, Madrid, 1980.
– "La torre del Oro de Sevilla era de color amarillo", *Al-Qantara*, XIII, 1992, 123-139.
– *Tratado de arquitectura hispanomusulmana, II. Ciudades y fortalezas*, Madrid, 1999.
– "Arcos entrelazados y rombos– tsebka– en la arquitectura magrebí y la hispano-musulmana", *Hespéris- Tamuda*, XXXIV, 1996, 45-129.
– *Arquitectura islámica y mudéjar en Huelva y su provincia. Prototipos y espacios en la Andalucía islámica*, Huelva, 1996.
– "Planimetría de ciudades y fortalezas árabes del norte de África", *Cuadernos del Archivo Municipal de Ceuta*, 9, 1996, 17-162.
– "Los almohades, Abu-l- Ulà Idris el Mayor y su sobrino del mismo nombre. Funciones arquitectónicas en Ceuta, Sevilla, Ifriqiya y Silves", *Cuadernos del Archivo Central de Ceuta*, 12, 2003, 63-194.
– "Bibarrambla", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 49, 2000, 131-159.
POZO MARTÍNEZ, I., "El despoblado islámico de "Villa Vieja", Calasparra (Murcia). Memoria preliminar", *Miscelánea Medieval Murciana*, XV, 1989.
RIVERA RECIO, J. M., "Patrimonio y señorío de Santa María de Toledo desde 1086 hasta 1208", *Anales Toledanos*, IV, 1974.
PACUAL, J., MARTI, J., BLASCO, J., CAMPS, C., LERMA, J.V., LÓPEZ, L., "La vivienda islámica en la ciudad de Valencia. Una aproximación de conjunto", *La casa hispanomusulmana. Aportaciones de la arqueología*, Granada, 1990, 305-318.
SALEM, ABD AL 'AZIZ, "La puerta del Perdón en la gran mezquita de la alcazaba almohade de Sevilla", *Al-Andalus*, XLIII, 1978, 201-107.
SÁNCHEZ SEDANO, María del Pilar, *Arquitectura musulmana en la provincia de Almería*, Almería, 1988.
SAUVAGET, J., " Sur le mimbar de la Kutubiya de Marrakech", *Hespéris*, XXXVI, 1949.
SLIMANE-MOSTAFA ZBISS, "Considerations sur la tentative de restauration du pouvoir almoravide en Maghreb Central et Oriental", *Actas del II Coloquio Hispano-Tunecino, 1972*, Madrid, 1973.
TERRASSE, H., "La Grande Mosquée almohade de Séville", *Memorial Henri Basset*, París, 1928.
– y Meunié, *Recherches archéologiques à Marrakech*, 1952.
– y Meunié, *Nouvelles recherches archéologiques à Marrakech*, París, 1957.
– *L'Art hispano-mauresque des origines au XIII siècle*, París 1932.
– "Almoravides y almohades. Le rol du Maghrib dans l'evolution de l'art hispano-mauresque », *Al-Andalus*, XXIII, 1958, 127-141.
– *La mosquée d'al-Qarawiyin à Fès et l'art des almoravides*, 1957.
– "Un bois sculpté du XII siècle trouvé à Marrakech", *Al-Andalus*, XXXIV, 1969, 419-421.
TORRES BALBÁS, L., "Paseos arqueológicos por la España musulmana: Murcia", *Boletín de la Junta del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, XI-XII, 1932, 33, Murcia, 1933.
– "La Torre del Oro en Sevilla", *Al-Andalus*, II, 1934.
– "Monteagudo y "El Castillejo", en la Vega de Granada", *Al-Andalus*, II, 1934.
– "La Alhambra de Granada antes del siglo XIII", *Al-Andalus*, V, 1940, 155-174.
– "La mezquita de al-Qanatir", *Al-Andalus*, VII, 1942, 417-437.
– "Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana", *Al-Andalus*, VII, 1942, 395-417.
– "Arquitectos andaluces de la época almorávide y almohade", *Al-Andalus*, XI, 1946.
– *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*, Ars Hispaniae, IV, 1949.
– "Nuevas perspectivas sobre el arte de al-Andalus bajo los almorávides", *Al- Andalus*, XVII, 1952, 403-433.
– *Artes almorávide y almohade*, Madrid, 1955.
– "El mihrab almohade de Mértola (Portugal)", *Al-Andalus*, XX, 1955, 188-195.
– "Patios de crucero", *Al-Andalus*, XXIII, 1958, 171-192.
TUBINO, D., *Estudios sobre el arte en España. La arquitectura hispano-visigoda y árabe española. El Alcázar de Sevilla. Una iglesia mozárabe*, Sevilla, 1886.
VALOR PINCHOTA, M., *La arquitectura militar y palatina en la Sevilla musulmana*, Sevilla 1991.

VALLE FERNÁNDEZ, T., Respaldiza Lama, P. J., "La pintura mural almohade en el palacio del Yeso", *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, I, 2000, 57-73.
VIGIL ESCALERA, M., ABAD GUTIERREZ , J., *El jardín musulmán de la antigua Casa de la Contratación de Sevilla*, Sevilla, 1999.
VIGUERA MOLINS, M. J., "Al-Andalus en época almohade", *Actas del V Coloquio Internacional de historia medieval de Andalucía (1986)*, Córdoba, 1988, 9-29.
ZANÓN, J., *Topografía de la Córdoba almohade según las fuentes árabes*, Madrid, 1989.

CAPÍTULO IV

AMADOR DE LOS RÍOS, R., *España, sus monumentos y arte, su naturaleza e historia. Murcia y Albacete*, Barcelona, 1889, 445-449.
BARCELÓ, C., "Las yeserías árabes de Onda", *Bol. de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LIII, 1977, 356-364.
– y GIL ALBARRACÍN, A., *La mezquita almohade de Fiñana (Almería)*, Almería– Barcelona, 1994.
COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A., "La aljama mudéjar de Sevilla", *Al-Andalus*, XLIII, 1978, 143-162.
CÓMEZ RAMOS, R., *Arquitectura Alfonsí*, Sevilla, 1975.
– *El alcázar del Rey Don Pedro*, Sevilla , 1996.
CRESSIER, P., Y OTROS, *Estudios de arqueología medieval en Almería*, Almería.
CRESWELL, K. A. C., *The Muslim architecture of Egipt*, I-II, Oxford, New York, 1952-1979.
DAOULATLI, A., *Tunis sous les Hafsides*, Tunis, 1970.
ESTALL, V., "Las yeserías árabes de Onda a la luz de las investigaciones arqueológicas", *E Centre d'Estudis Municipal d'Onda*, 3, 85-127.
GARCÍN, J.G., MAIRY, B., REVAULT, G., ZAKARIYA, M., *Palais et maisons du Caire. Époque mameloupue (XIIIe-XVIe siècles)*, París 1982.
GÓMEZ-MORENO Y GONZÁLEZ, M., *Guía de Granada*, Granada, 1892.
GÓMEZ- MORENO, M., "Granada en el siglo XIII", *Cuadernos de la Alhambra*, 2, 1966.
GUERRERO LOVILLO, M., "La restauración del patio de los Naranjos", *Archivo Hispalense*, XVII, 1952.
HITA RUIZ, VILLADA PAREDES, F., "Unas casas meriníes en el Arrabal de En medio de Ceuta", *Caetaria*, 2, Algeciras, 139-161.
IÑIGUEZ ALMECH, F., "Las yeserías descubiertas en las "Huelgas de Burgos", *Arch. Esp. de Arte*, 45, 1941, 306-308.
KUBISCH, N., "la influencia del arte almohade en Toledo: Santa María la Blanca", en *Entre el Califato y la Taifa: mil años del Cristo de la Luz*, Toledo, 2000, 243-267.
MALPICA CUELLO, A., "Intervenciones arqueológicas en el Secano de la Alhambra. El conjunto de los Abencerrajes", *Cuadernos de la Alhambra*, 28, 1992, 81-133.
MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Sobre la loza primitiva de reflejo metálico", *Arch. Español de Arte, 1975.*
MASLOW, BORIS. *Les mosquées de Fès et du Nord du Maroc*, París. 1937.
OCAÑA JIMÉNEZ, M., "Una maqabriya almohade malagueña", *Al-Andalus*, XI, 1946, 224-230.
ORIHUELA UZAL, A., *Casas y palacios nazaríes. Siglos XIII-XIV*, Barcelona, 1996.
PAVÓN MALDONADO, B., "Arte islámico y mudéjar en Cuenca", *Al-Qantara*, IV, 1983, 357-383.
– *Guadalajara medieval. Arte y arqueología árabe y mudéjar*, Madrid, 1984 (yeserías mudéjares de Sigüenza).
– "Fronteras artísticas en la Sevilla árabe-mudéjar", *Rev. Del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos de Madrid*, XXXI, 1999,108-144.
– (con la colaboración de Barceló, C.), *El Cuarto Real de Santo Domingo de Granada. Los orígenes del arte nazarí*, Granada, 1991.
– "Los orígenes del arte nazarí y de la Alhambra", *Realidad y símbolo de Granada*, Granada, 1992.
– "La puerta del Vino de la Alhambra y el arte almohade de España y Norte de África", *Cuadernos de la Alhambra*, 31-32, 1995-1996, 15-92.
– *La arquitectura islámica y mudéjar en Huelva y su provincia*, 1996.
– "Historia y arte de Toledo en el siglo XIII. Sobre los orígenes del arte mudéjar", Homenaje al Profesor Calos Posac Mon, Instituto de Estudios Ceutíes, I, 1998, 407-428.
– "El lazo de 6 de la Alcudia (Elche). El primer ejemplo conocido de Occidente. Las tramas hexagonales en el arte árabe", *Al-Qantara*, XXII, 2001, 172-204.
SARTHOU CARRERE, "Instalación en el museo de Játiva de las antigüedades árabes del palacio de Pinohermoso", *Bol. de la Soc. Esp. de Antigüedades*, 1931.
SECO DE LUCENA, L., *Plano de la Granada árabe*, Granada, 1910.
– "De toponimia granadina", *Al-Andalus*, XVI, 1951.
SORIANO SÁNCHEZ, R., PASCUAL NIETO, J., "Aproximación al arabismo de la Valencia medieval", *El urbanismo medieval del país valenciano*, Madrid, 1993, 333-356.
TERRASSE, H., *La grande mosquée de Taza*, París, 1943.
TERRIZA, J. M., "Continuidad y evolución del arte almohade y mudéjar en la iglesia parroquial de Villalba de Alcor", *Actas del Simposio Internacional de mudejarismo*, 1981.

TORRES BALBÁS, "La Alhambra de Granada en el siglo XIII.
– L, *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar,* Ars Hispaniae, IV.
– "Las yeserías descubiertas en las Huelgas de Burgos", *Al-Andalus,* VIII, 1943, 109-254.
– "Jativa y los restos del palacio de Pinohermoso". *Al-Andalus,* XXIII, 1958.

CAPÍTULO V

AGUILAR GARCÍA, M. D., *Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil,* Málaga, 1979.
AGUILAR GUTIERREZ, J., "Restauración de las pinturas murales en la Alhambra, Patio del Haren y retrete de la Sala de la Barca", *Cuadernos de la alhambra,* 25, 1989, 204-211.
ALMAGRO GORBEA, A., ORIHUELA UZAL, A., SANCHEZ GÓMEZ, C., "La casa nazarí de la calle del Cobertizo de Santa Inés". *Cuadernos de la Alhambra,* 28, 1992.
– y ORIHUELA UZAL, A., "La casa árabe de Zafra", *Arte y cemento,* 21, Bilbao, 1991, 43-57.
ARIÉ, RACHEL, "Quelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps des nasrides", *Arabica,* XII/3, 244-261.
BARRIOS ROZÚA, J. M., *Guía de la Granada desaparecida,* Granada, 2001.
BASSET, H., LÉVI-PROVENÇAL, E., "Chella: une necropole mérinide", *Hespéris,* 1922.
BECERRIL GÓMEZ, J. A., Y CASTILLA BRAZALES, J., "Un poema árabe ¿inédito? En el exconvento de San Francisco de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra,* 37, 2001, pp. 21-34.
BERMÚDEZ PAREJA, J., "Los restos de la casa árabe de la placeta de Villamena", *Al-Andalus, XII, 1947, 161-164.*
– "El Generalife después del incendio de 1958", *Cuadernos de la Alhambra,* 1, 1965, 9-40.
– y MORENO OLMEDO, M A. "El palacio de Abencerrajes",*Cuadernos de la Alhambra,* 5, 1969, 55-68.
– "Baños del Palacio de Comares", *Cuadernos de la Alhambra,* 2, 1975.
– "El gran zócalo del Mexuar de la Alhambra", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte,* II, 1977, 57-61.
– "La fuente de los Leones", *Cuadernos de la Alhambra,* 3, 1977.
– *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada,* Granada, 1974.
BERMÚDEZ LÓPEZ, J., "Una introducción a la estructura urbana de la Alhambra", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España,*Madrid, 1992, 153-162.
CABANELAS, D., *El techo del Salón de Comares en la Alhambra, decoración, símbolo y etimología,* Granada, 1988.
– "La fachada de Comares y la llamada puerta de la Casa Real de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra,* 27, 1991, 1.º 3-119.
– "La Alhambra: introducción histórica", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España,* Madrid, 1992, 127-134.
CHMELNIZKIJ, S., "Methods of Constructing Geometric Ornamental System in the Cupola of the Alhambra", *Muqarnas,* 6, 1989.
DICKIE, JAMES, "Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos,* XIV-XV, 1965, 76-89.
– "Los palacios de la Alhambra", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España,* Granada, 1992, 135-151.
FAIRCHILD RUGGLES, D., "Los jardines de la Alhambra y el concepto de jardín en la España islámica", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España,* Granada, 1992, 163-173.
FERNÁNDEZ-PUERTAS, A., *La fachada del palacio de Comares,* Granada, 1980.
– "El trazado de dos pórticos protonazaríes: el del exconvento de San Francisco y el del Patio de la Acequia del Generalife", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos,* XXXI, 1982, 127-142.
GALLEGO BURIN, A., *La Alhambra,* Granada, 1963.
GALLOTI, J., *Jardins et maisons du Maroc,* Paris, 1926.
GARCÍA GÓMEZ, E., *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra,* Madrid, 1943.
– *Foco de luz sobre la Alhambra desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362,* Madrid, 1988.
– "¿Fue un "lavado de gato" la Nueva Alhambra? Una extraña opinión", *Bol. de la Real Academia de la Historia,* CLXXXIX, 1992, 367-424.
GÓMEZ–MORENO CALERA, J. M., "Reflexiones sobre la cerámica arquitectónica mudéjar de la Alhambra", *Actas XIII Congreso CEHA,* vol. I, 2000, 121-133.
GÓMEZ–MORENO GONZÁLEZ, M., *Guía de Granada,* 1892.
– "Pinturas de moros en la Alambra", Granada, 1916.
– "Palacio árabe de Daralhorra", *Bol. R. A. H.,* LCII, 1928, 485-488.
GÓMEZ ROMÁN, A. M., RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., BERMÚDEZ LÓPEZ, J., "La fuente de los Leones en la Alhambra como símbolo de poder", *Cuadernos de la Alhambra,* 28, 1992.
GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, A., "El trazado del alzado del pórtico y del arco de acceso a la Sala de la Barca desde la galería Norte del patio de los Arrayanes en la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra,* 27, 1991, 119, 125.
HIGUERA, A. DE LA, MORENO DELGADO, A., "La almunia de los Alijares según dos autores árabes: Ibn 'Asim e Ibn Zamrak", *Cuadernos de la Alhambra,* 35, 1999.
GRABAR, O., *La Alhambra. Iconografía, formas y valores,* Madrid, 1980.

GOURY, JULES, JONES, OWEN, *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*, London, 1842- 1845.
JIMÉNEZ ALCALÁ, B., "Aspectos bioclimáticos de la arquitectura hispanomusulmana", *Cuadernos de la Alhambra*, 35, 1999, 13-29.
JONES, OWEN, *Guide Book to the Alhambra Court in the Crystal Palace*, London, 1851.
– *Grammar of the ornament*, London, 1856.
LEWIS, *Picturesque Sketches in Spain take during the years 1822 and 1833*, London, 1836.
LÓPEZ LÓPEZ, C., ORIHUELA UZAL, A., "Una nueva interpretación de texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362", *Cuadernos de la Alhambra*, 26, 1990.
LOZANO, P., *Antigüedades árabes de España*, Madrid, 1804.
MALPICA CUELLO, A., "El complejo hidráulico de los Albercones", *Cuadernos de la Alhambra*, 27, 1991, 65-103.
MANZANO MARTOS, R., "Darabenaz: una alquería nazarí en la Vega de Granada", *Al-Andalus*, XXVI, 1961, 202-218.
MARÇAIS, G., "Remarques sur l' esthétique musulmane", *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, IV, 1938, 55-71.
MARINETTO SÁNCHEZ, P., *Los capiteles del palacio de los Leones de la Alhambra*, Granada, 1996.
MASLOW, B., TERRASSE, H., *Une maison mérinide de Fes*, *R. A.*, 79, 1936.
MEHREZ, G., *Las pinturas musulmanas en el Partal de la Alhambra*, El Cairo, 1951 (tesis doctoral).
MURILLO DÍAZ, CAMPOS CARRASCO, J. M., "Excavación de una casa mudéjar en el casco urbano de Sevilla", *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española (Huesca, 1985*, 1986, 703-716.
NOTO, VITTORIO, "Elementos para un estudio de los sistemas proporcionales y petrológicos en la arquitectura islámica", *Cuadernos de la Alhambra*, 29-30, 1993-194, 151-183.
NUERE, E., "Sobre el pavimento del Patio de los Leones", *Cuadernos de la Alhambra*, 22, 1986-87, 87-93.
– *La carpintería de armar española*, Madrid, 1989.
ORIHUELA, UZAL, A., "Casa morisca del exmonasterio de Santa Paula, Granada", *Cuadernos de la Alhambra*, 29-30, 1993-1994, 197-222.
– *La casa nazarí de Zafra*, Granada, 1997.
OLIVER HURTADO, J. Y M., *Granada y sus monumentos árabes*, Málaga, 1875.
– *Plan especial de Protección y reforma interior de la Alhambra y Alijares*, Granada, 1986.
PAVÓN MALDONADO, B., "Alero mudéjar toledano del Museo Arqueológico de la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXIV, 1969.
– "Un problema arqueológico en la Alhambra: en torno a la Torres de los Picos y a la puerta desaparecida de un grabado de Laborde", *Cuadernos de la Alhambra*, 5, 1969, 3-16.
– "Las gárgolas de la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXIV, 1969, 189-199.
– "Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXV, 1970, 179-197.
– "Notas sobre el escudo de la Orden de la Banda en los palacios de Don Pedro y de Muhammad V", *Al-Andalus*, XXXVII, 1971.
– *Estudios sobre la Alhambra*, I-II, Granada, 1975, 1977 (estudios monográficos, I : La alcazaba, El palacio de Abencerrajes, los accesos a la Casa Real Vieja, el Palacio de Comares, El Partal; II: el Generalife, Torre de la Cautiva, El Cuarto de Leones, puertas y torres de la Alhambra (siglo XIV), las columnas en la arquitectura nazarí, decoración mural pintada, conclusión: la qubba del Islam Occidental, apéndice).
– "De nuevo sobre Ronda musulmana", *Awraq*, 1979.
– "Miscelánea de arte y arqueología hispanomusulmana", *Al-Qantara*, I, 1980, 385-416 (incluye yesería levantina de Petrel).
– "En torno a la Qubba Real en la arquitectura hispano-musulmana", *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1978)*, Madrid, 1981.
– "La torre de Abu-l-Hayyay de la Alhambra o del Peinador de la Reina", *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1980)*, Madrid, 1985, 429-441.
– "Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana", *A-Qantara*, 1985.
– "Una portada nazarí con decoración geométrica y epigráfica", *Homenaje al Prof. Darío cabanelas Rodríguez*, II, 1987, 281-292.
– "Arte y arqueología. Tres notas bibliográficas", *Al-Qantara*, XI, 1990, 247-465.
– "Sobre el no aislamiento de la Alhambra. Un prólogo para siete notas de arquitectura", *Cuadernos de la Alhambra*, 29-30, 1993.1994, 99-149.
– "Arte, arquitectura y arqueología hispanomusulmana (II)", *Al-Qantara*, XV, 1994 (sobre la Alhambra: La Alhambra e Ibn al-Jatib. Las nuevas y contestadas interpretaciones de Don Emilio García Gómez, 303-317).
– "Metrología y proporciones en el patio de los Leones de la Alhambra. Nueva interpretación", *Cuadernos de la Alhambra*, 36, 2000, 9-40.
PRANGEY, GIRAULT DE, en *Recuerdos de Granada y de la Alhambra*, Barcelona, 1985.
PRIETO MORENO, F., *Los jardines de Granada*, Madrid, 1983.
RAWDA. "Rawda de la Alhambra. Excavación y estudio monográfico" a cargo de Salmerón Escobar, Cullell, Muro, Alvarez García, Martín Peinado, Torre López, Sebastián Pardo, Cazalla Vázquez, Giuseppe Caltrone, M. A., de Paolis, Rodríguez Navarro, Alemán, C. Botella, A. Sylvia (*Cuadernos de la Alhambra*, 36, 2000, 71-193).

REVAULT, J., GOLVIN, L., AMAHAN, A., *Palais et demeures de Fès. I- Époques merinide et saadienne (XIV- XVII siècles).* París, 1985.
RUBIERA MATA, M. J., *Ibn al-Yayyab, el otro poeta de la Alhambra,* Granada, 1982.
SCHEINDLIN, R., "El poema de Ibn Gabirol y la fuente del Patio de los Leones", *Cuadernos de la Alhambra,* 29-30, 1993-1994, 185-189.
SCHNEIDER, G., "Zuzwei geometrischen. Kuppelornamenten der Alhambra in Granada", *Sonderdruck aus Madrider Mitteilungen,* 40, 1999, 337-354.
SECO DE LUCENA, L., "La torre de las Infantas de la Alhambra. Sobre la fecha de su construcción y algunas de sus inscripciones", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos,* VII, 1958, 145-148.
TORRE Y DEL CERRO, A. DE., "Moros zaragozanos en las obras de la Aljafería y de la Alhambra", *Anuario del C. F. de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos,* 1935, 149-255.
TORRES BALBÁS, L., "Paseos por la Alhambra: la Rawda", *Arch. Esp. de Arte y Arqueología,* VI, 1926.
– "Granada, la ciudad que desaparece", *Arquitectura,* 1923.
– "El patio de Leones", *Arquitectura,* XI, 1929, 3-11.
– "Paseos por la Alhambra. La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa", *Arch. Esp. de Arte y Arqueología,* 21, 1931.
– "Pasadizo entre la Sala de la barca y el Salón de Comares, en la Alhambra de Granada", *Al-Andalus,* II, 1934, 377-380.
– "El patio de los Leones de la Alhambra de Granada, su disposición y últimas obras realizadas", *Al-Andalus,* III, 1935, 393-396.
– "Con motivo de unos planos del Generalife de Granada", *Al-Andalus,* IV, 1936, 436-445.
– "Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana", *Al-Andalus,* VII, 1942, 395-417.
– "Dar al-Arusa y las ruinas de palacios y albercas granadinos situados por encima del Generalife", *Al-Andalus,* XIII, 1948, 185-203.
– *Arte almohade. Arte nazarí. arte mudéjar;* Ars Hispaniae, IV, Madrid, 1949.
– "Salas con linterna central en la arquitectura granadina", *Al-Andalus,* XXIV, 1959.
– Diarios de obras en la Alhambra: en *Cuadernos de la Alhambra,* y VILCHEZ VILCHEZ, C., *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás.* La bibliografía más completa sobre toda la obra de Torres Balbás en CERVERA VERA, L., "Torres Balbás y su aportación en la historiografía arquitectónica española", *Cuadernos de la Alhambra,* 25, 1989, 65-104.
VELASCO GÓMEZ, J. M., "Estructura original de elementos lígneos en el patio de los Leones", *Cuadernos de la Alhambra,* 28, 1992.
VELÁZQUEZ BOSCO, R. "Plan de conservación de la Alhambra aprobado en 1918" (ms. Del Archivo de la Alhambra).
VILCHEZ VILCHEZ, C., "Restos conservados en el palacio de los Alijares", *Andalucía Islámica,* IV-V, 1983-1986, 317-340.
– "La disposición musulmana del patio de la Reja de la Alhambra de Granada", *Cuadernos de la Alhambra,* XVII, 1985-1986, 353-380.
– *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás,* Granada, 1988.
– "El Plan de conservación de la Alhambra de Ricardo Velázquez Bosco", *Cuadernos de la Alhambra,* 26, 1990, 249-264.
– *El Generalife,* Granada, 1991.

CAPÍTULO VI

ALVARO ZAMORA, M.I., NAVARRO ECHEVERRÍA, P., "Las yeserías mudéjares en Aragón", *Actas del V Congreso Internacional de Mudejarismo,* Teruel, 1991, 289-338.
AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Monumentos arquitectónicos de España. Toledo,* Madrid, 1905.
AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Toledo pintoresco o descripción de sus más célebres monumentos,* Madrid.
ASSAS, MANUEL DE, "Salón de Mesa", *monumentos Arquitectónicos de España,* Madrid, 1878.
– "Puertas del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla", *Museo Español de Antigüedades",* III.
BORRÁS GUALIS, GONZÁLEZ M., *Arte mudéjar aragonés,* 3 vols., Zaragoza, 1985.
CARRIAZO, JUAN DE, *El arte en España, Alcázar de Sevilla,* Barcelona.
CASTRO GARCÍA, LÁZARO DE, "Un alfarje mudéjar en los Balbases (Burgos), *Bol. de la Asc. Esp. de Orientalistas,* XI, 1975, 227-233.
GÓMEZ, R., *El Alcázar del Rey Don Pedro,* Sevilla, 1996.
CRÓNICA, *Para crónicas de los Reyes de Castilla, Don Pedro, Enrique II, Don Juan y Don Enrique III,* ed. DE MARTÍN, J. L., Barcelona, 1991.
DIEZ JORGE, M. E., *El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia,* Granada, 2001.
EL CONDE DE CASAL, "Dos palacios hermanos en el mudejurismo toledano", *Bol. Soc. Esp. de Excursiones,* LII, 1944, 242-245.
FLORIT, J. M., "Notas artísticas de Alcalá de Henares", *Bo. Soc. Esp. de Excursiones,* 1946, 164-166.
FRAGA GONZÁLEZ, M. C., *Arquitectura mudéjar en la Baja Andalucía,* Santa Cruz de Tenerife, 1977.
GALIAY SARANAÑA, J., *Arte mudéjar aragonés,* Zaragoza, 1950.
GARCÍA DE PIÑEL, F., "Rincones inéditos de la antigua arquitectura española", *Arquitectura,* III, 1920, 182-185.
GARCÍA MARCO, F. J., "Un capítulo para la historia social del trabajo del yeso: la familia Domalich de Calatayud y su entorno en el siglo XV", *Actas del*

V Congreso Internacional de Mudejarismo, Teruel, 1991, 345-363.
GESTOSO Y PÉREZ, J., *Guía artística de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles*, Sevilla, 1884.
GÓMEZ-MORENO, M., *Arte mudéjar toledano*, Madrid, 1916.
– "La ornamentación mudéjar toledana", *Arquitectura Española*, I-IV, 1923, 1924, 1926.
– *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, I-II, 1967, 86-89 (convento de las Dueñas).
GONZÁLEZ-SIMANCAS, M., *Toledo, su ornamentación y el arte monumental*, Madrid, 1929.
– *Las sinagogas de Toledo y el baño litúrgico judío*, Madrid, MCMXXIX.
HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A., Collantes de Terán, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. IV (Écija).
LAMPÉREZ Y ROMEA, V., "El Real monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), *Bol. de la Soc. Cast. de Excursiones*, X-XI, 1912, 1913.
– "El palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero", *Bol. de la Soc. Esp. de Excursionismo*, 1912.
– "Los palacios de los Reyes de España en la Edad Media", *Arte Español*, 4.
LAVADO, P. J., "Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos", *Al-Andalus*, XLIII, 1978, 4126-454.
– "Materiales, técnica artística y sistemas de trabajo: el yeso", *Actas del III Congreso Internacional de Mudejarismo*, 1986, 435-452.
– "Las yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y León", *Actas del V Congreso Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1991, 399-440.
– "El palacio de Astudillo", *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, 1993.
LÓPEZ GUZMÁN, R., *Arquitectura mudéjar*, Madrid, 2000.
LUENGO, J. M., "Notas sobre lo morisco en la arquitectura civil de la provincia de León", *Bol. Soc. Esp. de Excursiones*, LII, 1948, 1-18.
MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "El arte mudéjar en el convento toledano de Santa Isabel la Real", *Al-Andalus*, XXXVI, 1971, 177-197.
– "El arte mudéjar en el convento de Santa Clara la Real de Toledo", *Arch. Esp. de Arte*, 184, 1973, 369-390.
– "Carpintería mudéjar toledana", *Cuadernos de la Alhambra*, 12, 1976, 225-265, XLIV láminas.
– "El llamado palacio del Rey Don Pedro de Toledo", *Actas del I Simposio Internacional de mudejarismo*, Madrid- Teruel, 1981, 399-412.
– *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*, Madrid, 1980.
MOGOLLÓN CANO –CORTES, P., *El mudéjar en Extremadura*, 1987.
MUÑOZ VÁZQUEZ, M., "Documentos inéditos para la historia del Alcázar de Córdoba de los Reyes Cristianos", *Bol. R. A. C. C. B. L. N. A de Córdoba*, XXVI, 1955.
ORTÍ BELMONTE, V., "La casa de los Caballeros de Santiago en la ciudad de Córdoba", *B. R. A. C. B. L. N. A. de Córdoba*, III, 1924, 195-209.
PAVÓN MALDONADO, B., *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1988.
– *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*, Madrid, 1975.
– "El palacio ocañense de don Gutierre de Cárdenas", *Arch. Español de Arte*, XXXVIII, 1965, 301, 320.
– "Las maderas mudéjares pintadas del monasterio de Santa Clara de Astudillo", *Al-Andalus*, XL, 1975, 191-197.
– "La techumbre mudéjar de la iglesia de la Sangre de Onda", *Bo. Asoc. Esp. de Orientalistas*, XIV, 1978, 155-164.
– *Alcalá de Henares medieval. Arte islámico y mudéjar*, Madrid-Alcalá de Henares, 1982.
– *Guadalajara medieval. Arte y arqueología árabe y mudéjar*, Madrid, 1964.
– *El Salón de Concilios del palacio Arzobispal de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1997.
PÉREZ HIGUERA, T., *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1993.
R. G., "El convento de las Dueñas, en Salamanca", *Arquitectura*, 24, 1920, 127-131.
RADA Y DELGADO, JUAN DE DIOS, "Arco del *antiguo* palacio de los reyes y fragmentos de otro que perteneció a los condes de Luna en León que se conservan en el Museo Arqueológico de Madrid", *Mus. Esp. De Antigüedades*, II, 1873.
RAMIREZ, L, "Casas árabes de Córdoba", *Semanario Pintoresco Español*, 1851.
REPULLÉS, "El palacio de Torrijos", Madrid, 1894.
REVILLA VIELVA, R., *Catálogo de las antigüedades que se conservan en el patio árabe del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1932.
RULLO GRASS, C., RUIZ SOUZA, J. C., "El palacio de Ruy López Dávalos y sus bocetos inéditos en la sinagoga del Tránsito: estudio de sus yeserías en el contexto artístico de 1361", *Al-Qantara*, XXI, 2000, 143-155.
RUIZ SOUZA, J. C., "Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio. La relación entre Pedro I y Muhammad V", *Reales Sitios*, 130, 1996, 32-70.
– "La iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio", *Reales Sitios*, XXXVI, 140, 2-13.
SIMÓN Y NIETO, F., "El convento de Santa Clara, de Astudillo", *Bol. de la Real Academia de la Historia*, XXIX, 1896.
TERRASSE, H., "Sculptures tolédans provenant du Taller del Moro au Musée Marés de Barcelone", *Al-Andalus*, XXVIII, 1963, 409-431.

TORRES BALBÁS, L., "Por tierras castellanas. El palacio de doña María de Padilla, en Astudillo", *La Esfera*, VII, 1920.
– "De cómo desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana", *Arquitectura*, 48, 1923, 105-109.
– "Patios de crucero", *Al-Andalus*, XXIII, 1958, 171-191.
– "El baño de doña Leonor de Guzmán en el palacio de Tordesillas", *Al-Andalus*, XXIV, 1959, 409-425.
– Ars Hispaniae, IV: *Arte almohade- arte nazarí- Arte mudéjar*, Madrid, 1949.
VELÁZQUEZ BOSCO, R., "El Alcázar y la arquitectura sevillana", *Arquitectura*, V, 1923, 284-304.
VALDÉS FERNÁNDEZ, M., *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, León, 1984.

CAPÍTULO VII

Dada la dispersión de las yeserías esculpidas en todo tipo de edificios remitimos a la bibliografía de los anteriores capítulos. Estudios de carácter más específico:

ALMAGRO GORBEA, A., "El yeso. Material mudéjar", *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1986.
BELDA DOMÍNGUEZ, J., "Museo Arqueológico Provincial de Alicante", Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, VII, 1946, 143-153.
– "Ingresos procedentes de Torre- La Cruz-Villajoyosa, Alicante-". *Museo Arqueológico Provincial de Alicante*, III, 1947.
BURÓ HOHN, J., LÓPEZ BLÁZQUEZ, M., MONJO CARRIO, J., *El yeso en España y sus aplicaciones en la construcción*, Madrid, 1976.
COSTE, J., *Manual del yeso y del estucador*, Barcelona, 1966.
CRESWELL, K. A. C., *The Muslim Architecture of Egypt*, I-II, Oxford, 1952.
– *Early Muslim Architecture*, parte II, 1969.
HERZFELD, E., *Erster vorläufiger Berichtüber die Ausgrabungen von Samarra*, Berlín, 1912.
– *Geschichte der Stadt von Samarra*, Hamburgo-Berlín, 1948.
LAVADO PARADINAS, P. J., "Materiales, técnicas artísticas y sistemas de trabajo: el yeso", *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1986.
– "Las yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y León", *V Simposio Internacional de Mudejarismo. Actas*, Teruel, 1995, 399-440.
MENÉNDEZ PIDAL, L., "Yeserías moriscas de la Peregrina de Sahagún", *B.R.A.B.A.S.F.*, 13, 1961.
PAVÓN MALDONADO, B., obras citadas; *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica* y *El arte hispanomusulmán en su decoración floral* (tipologías de decorados).
– "Miscelánea de arte y arqueología hispanomusulmana. I", *Al-Qantara*, I, 1980, 386-417 (yesería de Petrel).
SALADIN, H. *L'Alhambra de Granade*, París, 1920.
YESERÍAS MUDÉJARES, en *Actas del V Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1991 (estudios de María Jesús Álvaro Zamora, Pilar Navarro Echeverría, José María Establés, Francisco Javier García Marco, Ana Isabel Bóriz Asó, Agustín Sanmiguel Mateo, Pedro J. Lavado Paradinas, María Teresa Sánchez Trujillano.
VAN BERCHEM, M., "Le palais de Sédrata dans le desert Saharien"; *Studies in islamic art and architecture in Honour of Professor K. A. C. Creswell*, Cairo, 1965.

CAPÍTULO VIII

ARANDA PASTOR, C., "La alcoba oeste de la galería meridional del patio de Comares: la bóveda de mocárabe", *Actas XIII Congreso CEHA*, vol. I, Granada, 2000, 43-55.
BOSCH VILÁ, J., "¿Mocárabes en el arte de la taifa de Almería? *Historia del Islam*, 8, 1977, 139-180.
BRAUDENNBURGO, D., BRÜSEHOFF, K., *Die Seldschuken Bau Kunt des Islamil Precien und Turkementen*, Austria, 1980.
CRESWELL, K. A. C., *The Muslim architecture of Egypt*, Oxford, 1952, 223, 228, 231-232, 251-253.
DIEZ, ERNST, "Muqarnas", *Supplément* a la E. I.
ÉCOCHARD, M., *Filiation de Monuments Grecs, byzantins et islamiques. Une question de géométrie*, París, 1977.
ETTINGHAUSEN, R., " Painting in the Fatimid Period", *Ars Islamica*, IX, 1942112- 124.
– y Grabar, O., *The Arts and Architecture of Islam. 650-1250*, 1987.
GENÉRAL L. DE BEYLIÉ, *La Kalaa des Béni Hammad. Une capitale berbère de l'Afrique du Nord au XI e siècle*, París, 1909, 1-15.
GOLVIN, L., *Recherches archéologiques à la Qal'a des Banu Hammad*, París, 1965.
– *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, t. I, *Generalités*, París, 1970, 123-127.
– "Notes sur quelques fragments de plâtre trouvés récentement à la Qal'a des Beni Hammad", *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie de l'Occident Musulman*, II, Alger, 1957.
– "Le Magreb Central à l'époque des zirides". Recherches d' Archeologie et d'Histoire, París, 1957.
GÓMEZ-MORENO, M., *Ars Hispaniae*, III, 290-291. - *Arte del Islam*, Labor, 1962, 735.
GRUBE, E. J., " A drawing of wrestlers in the Cairo Museum o Islamic Art", *Quaderni di studi arabi*, III, 1985, 89- 106.
HAUTECOEUR, L., " De la trompe aux muqarnas", *Gazette des Beaux Arts*, LXXIII, 1931, 27-51.

HERZFELD, H., "Damascu: studies in Architecture", I, *Ars Islamica*, IX, 1942, 1-13.

HOAG, J. D., *Arquitectura islámica*, Madrid, 1976, 141. 144.

HOENERBACH. W., "Observaciones al estudio "La cora de Ilbira (Granada y Almería) en los siglos X y XI, según al-'Udri (1003-1085". *C.H.I.*, 8, 1977, 125-137.

KESSLER, CH., *The Carved Masonry Domes of Medieval Cairo*, London, 1976.

LAYNA SERRANO, E., *El palacio del Infantado de Guadalajara*, Madrid, 1941, 17, 37-39, 55.

MARÇAIS, G., *Art musulman d'Algerie . Album de pierre, plâtre et bois sculptes*, Alger, 1909-1916.

– "Les echanges artistiques entre l'Egypt et les pays musulmans occidentaux", *Hespéris*, XIX, 1934, 95-106.

– "Sur la Grande Mosquée de Tlemcen", *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales d'Alger*, 1949-1050, 266-277.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., "Carpintería mudéjar toledana", *Cuadernos de la Alhambra*, 12, 220-261.

MASLOW, B., "La qubba al-Barudiyyin à Marrakus", *Al-Andalus*, XIII, 1948, 180-185.

MEUNIÉ, J, TERRASSE, H., DEVERDUN, G., *Recherches archéologiques à Marrakech*, París, 1952.

MOLÉNAT, J. P., "L'arabe à Tolède, du XII au XVI siècle", *Al-Qantara*, XV, 1994, 488.

PAUTY, E., "Contribution a l'éstude des stalactites", *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire*, XXIX, 1929, 135.150.

PAVÓN MALDONADO, B., *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Madrid, 1989.

– " El maylis del taifa al-Mu'tasim en la alcazaba de Almería. Muqarnas= muqarbas=mucarnas = almocárabes=mocárabes en el arte hispanomusulmán", *Rev. Del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, XXXII, 2000, 221-259.

POPE, A. U., *A Survey of Persian Art*, London, 1981, 1001-1002.

PRIETO VIVES, A., "Apuntes de geometría decorativa. Los mocárabes", *Cultura Española*, V, Madrid, 1907, 229.

– "La carpintería hispanomusulmana", *Arquitectura*, 1932, 240-302.

MONNERET DE VILLARD, H., *La pitture musulmane al soffito della Capella Palatina in Palermo*, Rome, 1950.

PAUTY, E., " Contribution a l'étude des stalactites", *Bulletin de l'Institut Français d'Archeologie Orientale du Caire*, XXIX, 1929, 135-150.

ROSINTAL, M., *Pendentifs, trompes et stalactites dans l'architecture orientale*, París, 1928.

– *Le Réseau*, París, 1937.

– *L'origine des stalactites de l'Architecture Orientale*, París, 1938

SÁNCHEZ MARTINEZ, M., "La cora de Ilbira (Granada y Almería en los siglos X y XI, según al-'Udri (005- 1085)", *C. H. I.*, 76, 43-44.

SECO DE LUCENA, L., "Los palacios del taifa almeriense al- Mu'tasim", *Cuadernos de la Alhambra*, 3, 15-20.

TERRASSE, H., *La mosquée d'al-Qaraouiyin à Fès*, París, 1968.

TORRES BALBÁS, L., *Artes almorávide y almohade*, Madrid, 1955, 27-28.

CAPÍTULO IX

ALFRED BEL, M., *Inscriptios arabes de Fés*, 1949.

AMADOR DE LOS RÍOS, R., *Inscripciones árabes de Sevilla*, Madrid, 1875.

– *Inscripciones árabes de Córdoba*, Madrid, 1879.

– *Monumentos arquitectónicos de España. Toledo*, Madrid, 1905.

ALMAGRO CÁRDENAS, *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada*, Granada, 1879.

ALMANSA ACIEN, M., MARTÍNEZ NÚÑEZ, M. A., *Museo de Málaga. Inscripciones árabes*, Madrid, 1982.

BARCELÓ, C., "Las inscripciones árabes en las yeserías y alicatados del Cuarto Real de Santo Domingo", en Pavón Maldonado, B., *El Cuarto Real de Santo Domingo de Granada*, 134-150.

– *La escritura árabe en el país valenciano, Inscripciones monumentales*, I-II, Valencia, 1998.

BROSSELARD, CH., "Les inscriptions arabes de Tlemçen", *Revue Africaine*, V, Alger, 1861

CABANELAS RODRÍGUEZ, D., "Las inscripciones de la Alhambra según el morisco Alonso del Castillo", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XXV, 1976, 7-32.

CABANELAS RODRÍGUEZ, D., Y FERNÁNDEZ - PUERTAS, A., "Inscripciones poéticas del Partal y de la fachada de Comares", *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11, 1974-75., 177-199.

– "Inscipciones poéticas del Generalife", *Cuadernos de la Alhambra*, 14, 1978, 3-86.

– "El poema de la Fuente de los Leones", *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17, 1979-1981.

– "Los poemas de las tacas del arco de acceso a la sala de la Barca", *Cuadernos de la Alhambra*, 19-20, 1983-1984, 61-149.

FERNÁNDEZ-PUERTAS, A.,"Tablas epigrafiadas de época almorávide y almohade", *Miscelánea de Estudios Arabes y Hebraicos*, XXIII, 1974.

– "En torno a la cronología de la Torre de Abu-l-Hayyay", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, II, Granada, 1976.

– "Dos lápidas almohades. Maqabriya de Játiva y lápida de la cerca de Jerez de la Frontera", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XVI, 1977, 223-232.

– "Dos ventanas decoradas en la mezquita de al-Hakim en el Cairo", *Al-Andalus*, XLII, 1977, 409-421.

GARCÍA GÓMEZ, E., *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, 1985.

GASPAR REMIRO, M., "Las inscripciones de la Alhambra: errata corrigenda", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada*, I, 1911.

GIRAULT DE PRANGEY, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barberie*, París, 1841.

LAFUENTE Y ALCÁNTARA, E., *Inscripciones árabes de Granada*, Madrid, 1859 (edición facsimil, 2000, con estudio preliminar de M. J. Rubiera Mata).

LÉVÍ-PROVENÇAL, E., *Inscriptions árabes d'Espagne*, I-II, París, 1931.

MARTÍNEZ NÚÑEZ, M. A., "Epigrafía y Propaganda almohades", *Al-Qantara*, XVIII, 1997, 415-447.

NELSON, L. G., "Viga mudéjar con inscripción hebraica de Toledo", *Bol. R.A. H.*, LXXXIX, 1926, 318-321.

NIKL, A. R., "Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife", *Al-Andalus*, IV, 1936-39, 174-194.

OCAÑA JIMÉNEZ, M., "Una maqabriya almohade malagueña del año1221 J. C., *Al-Andalus*, 11, 224-230.

– *El cúfico hispano y su evolución*, Madrid, 1970.

ROSSELLÓ BORDOY, G., *Corpus balear de epigrafía árabe*, Palma de Mallorca, 1969.

ROY, B., POINSSOT, P., *Inscriptions arabes de Kairouan*, París, 1958.

RUBIERA MATA, M. J., "Los poemas epigráficos de Ibn al-Yayyab en la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXV, 1970, 453-473.

– "De nuevo sobre los poemas epigráficos de la Alhambra", *Al-Andalus*, XLI, 1976, 207-211.

– "Inscripciones árabes de Játiva. Una hipótesis y una propuesta sobre la denominación de un estilo", *Homenaje al Profesor Cabanelas Rodríguez*, Granada, 1982, 193-204.

– En general, para las fuentes árabes sobre los palacios hispano-musulmanes, *La arquitectura en la literatura árabe*, 1981.

Slimane –Mostafa Zbiss, *Corpus des inscriptions arabes de Tunisie*, Tunis, 1955.

المؤلف فى سطور:

باسيليون بابون مالدونادو

هو أستاذ جامعى - غير متفرغ - ومن أبرز الباحثين فى المجلس الأعلى للأبحاث العلمية بإسبانيا - فرع الدراسات الإنسانية - يمثل الجيل اللاحق مباشرة على جيل جومث مورينو وتورّس بالباس وغيرهم من هؤلاء العمالقة . عنى كثيراً بالتأصيل لهذه الدراسات الأندلسية من منظور معين هو إبراز أهمية الموروث المحلى تحت مظلة الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس وشمال إفريقيا .

له العديد من المؤلفات التى تمت ترجمتها من الإنجليزية أغلبها إلى العربية ونشرت عن طريق المجلس الأعلى للثقافة والمركز القومى للترجمة ، وقريبا سوف نرى له فى مصر عملاً ثنائى اللغة حول مصلى باليرمو .

المترجم فى سطور:

على إبراهيم المنوفى

أستاذ جامعى وباحث ، له عدد من الأبحاث النقدية فى مجال الأدب الإسبانى، والترجمة منشورة بالعربية والإسبانية ، أسهم فى أكثر من مؤتمر للترجمة ، ترجم ما يربو على خمسة وعشرين عنوانا عن الإسبانية تتعلق بحقول النقد الأدبى والإبداع الشعرى والقصصى والفكرى إضافة إلى حقل الدراسات التاريخية والآثارية الإسبانية الإسلامية والفرعونية .

المراجع فى سطور:

محمد حمزة الحداد

أستاذ الحضارة والآثار الإسلامية (تخصص عام) والعمارة والفن الإسلامى (تخصص دقيق) ، وكيل كلية الآثار لشئو التعليم والطلاب بجامعة القاهرة .

له العديد من الأبحاث والمؤلفات التى يبلغ عددها ست وسبعون بحثا باللغتين العربية والإنجليزية .

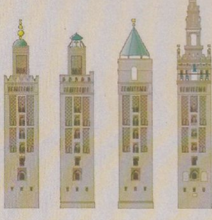
راجع الكثير من الأعمال المترجمة وخاصة عن الإنجليزية والإسبانية ، شارك فى العديد من المؤتمرات العلمية ، حصل على عدد من الجوائز على المستوى القومى والأقليمى ، شارك فى عدد من البعثات الأثارية ، عضو فى العديد من مجالس تحرير المجلات والدوريات العلمية .

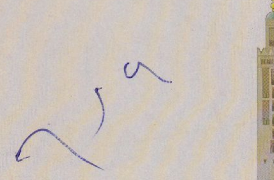
التصحيح اللغوى : **إبراهيم الكبير**

الإشراف الفنى : **حسن كامل**

sharif mahmoud







يأتى كتاب عمارة القصور فى الأندلس ضمن سلسلة أعمال المؤلف الموسوعية المتعلقة بالعمارة فى الأندلس أو ما يطلقون عليه اليوم "العمارة الإسبانية الإسلامية"؛ هذا المصطلح الجديد يستهدف البحث عن الإسهام المحلى فى مكونات الحضارة العربية فى الأندلس، ويستهدف أيضًا البحث عن المكون الحضارى العربى الإسلامى فى الممالك الكائنة فى شمال شبه الجزيرة الإيبيرية والبرتغال التى كانت تناوئ الإمارة والخلافة فى الأندلس، ومع هذا كانت تنهل من حضارتها وثقافتها.

وهو محاولة جادة للحديث عن هذا الصنف من المساكن القصور والمنازل الكبرى التى زالت من الوجود أو تلك التى ما زالت قائمة، وهو يعتمد البحث فى المصادر العربية فى هذا الشأن، لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتخطاه إلى البحث على أرض الواقع لبحث ما بقى وما اندثر وما هو حقيقى فى الحوليات العربية وما هو مبالغة، وجاء كل ذلك فى أسلوب هو الجدير بمثل هذا الصنف من الدراسات.

بقى أن نشير إلى أن هذا الكتاب يعتبر مصدرًا ثريًا يحصل منه الباحث العربى على العديد من المراجع، فمؤلفه قد أعطى لكل ذى حق حقه من مؤلفى الجيل السابق عليه، وجيله، وجيل الأثاريين والباحثين الشبان.



تصميم الغلاف: نسرين كشك